

Om å finne en ”ekte kontakt” med Grusomhetens Teater

Masteroppgave i Estetikk:

Av: Hildur Ferskaug



Institutt for Kulturstudier og Orientalske språk.

Universitetet i Oslo - Høst 2009



INNHOLD:

1.0 Innledning	s.	4
2.0 Problemstilling: Hvordan finne <i>en ekte kontakt</i>?	s.	6
3.0 Richard Schechners Performance teori	s.	10
3.1 Performance	s.	11
3.2 Performativity	s.	13
3.3 Schechners Ritualteori	s.	18
3.4 Transe som Performance	s.	19
3.5 Undersøkelsens ramme	s.	21
4.0 Jerzy Grotowski	s.	23
4.1 Teater som en sann og ekte erfaring	s.	26
4.2 Skuespillerens prosess	s.	28
5.0 Richard Shusterman	s.	29
5.1 Somaestetikk og Grotowski	s.	32
6.0 Artauds teorier om skuespillerens funksjon og arbeid i teateret	s.	33
7.0 Grusomhetens Teater	s.	35
8.0 Teaterstykket Blodsprut	s.	37
9.0 Intervjuer med Lars Øyno om arbeidet med Grusomhetens Teater	s.	39
10.0 Forestillingen: Den Stygge Andungen	s.	45
11.0 Kritikere og publikum	s.	47
12.0 Hva ligger bak Lars Øynos forestilling?	s.	49

13.0 Prøveprosessen til Den Stygge Andungen	s.	51
14.0 Egen Prosess	s.	61
15.0 Egen opplevelse	s.	63
16.0 Grusomhetens Teater og Antonin Artauds visjoner	s.	66
17.0 Grusomhetens teaterarbeid og Grotowski	s.	68
18.0 Kropporientert teater	s.	69
18.1 Somaestetikk og Den ekte kontakten	s.	71
19.0 Konklusjon	s.	73
Litteratur, DVD	s.	82
Vedlegg: (legges ved oppgaven)		
2 stk. DVD		
Sammendrag	s.	83

INNHold

1.0 Innledning

I februar 2005 var jeg tilskuer til teaterstykket *Blodsprut*, satt opp av den norske regissøren Lars Øyno.¹ Oppsetningen av Antonin Artauds skuespill fra 1925, ga meg gåsehud og jeg ble rørt til tårer av denne direkte konfrontasjonen med transelignende skuespillere som sakte gjentok ordene: ”Jeg elsker deg og alt er skjønt”, samtidig som de utstøtte kurrelignende fuglelyder. Forestillingen med *Grusomheten Teater* skapte en umiddelbar forståelse og følelsesmessig gjenkjennelse hos meg av noe opprinnelig og primitivt i mennesket, noe som kunne kalles ekte og autentisk.

Jeg satt igjen med flere spørsmål. Hva skapte følelsen av at skuespillerens kropp var til stede i min, slik at jeg umiddelbart forstod, uten engang å høre etter hva skuespillerne egentlig sa, men allikevel satt igjen med en fysisk forståelse og direkte kontakt med skuespillerne?

Etter å ha opplevd Lars Øynos oppsetning av *Blodsprut*, ble jeg interessert i hvordan arbeidsprosessen til *Grusomhetens Teater*, kunne føre frem til opplevelsen av en umiddelbar og ekte kontakt.

Grusomhetens Teater: <http://www.grusomhetensteater.no/>

Like etter forestillingene med *Blodsprut*, holdt Lars Øyno en forelesning for teatervitenskap på Universitet i Oslo, om hva Grusomhetens Teaters arbeid bestod av og hva de var inspirert av.² Jeg så en unik mulighet til å finne ut hva som lå bak min opplevelse, og tok kontakt med Lars Øyno for å spørre om det var mulig å skrive en masteroppgave om teatergruppens arbeid. I desember 2005 fikk jeg en levende innføring fra Lars Øyno i hva Grusomhetens Teater stod for, ved bruk av kroppen, stemmen og øyebevegelser ga Lars Øyno eksempler på hvordan skuespilleren kunne skifte uttrykk og bevege seg fra en situasjon til en annen. Stemmen beveget han fra sakte hvisken for så plutselig å gå over til mektige skrik. Via uventede øyebevegelser og kroppsposisjoner, viste Lars Øyno meg hvordan han kunne skape flere dimensjoner og følelsesuttrykk i en scene. I forestillingene gjør ensemblet bruk av ulike fysiske metoder; ”pusten, stemmen og kroppen er avgjørende for hva skuespilleren formidler”, fortalte Øyno. Denne spesielle fysiske formidlingsformen, kunne jeg gjenkjenne i åpningsbevegelsene fra forestillingen *Blodsprut*, i en transelignende gange gikk et par over

1 *Blodsprut* av Antonin Artaud/Lars Øyno. Upremière 15. februar 2005 på Grusomhetens Teater, Hausmannsgt 34, i Oslo.

2 Forelesning på teatervitenskap, Universitetet i Oslo, med Lars Øyno i 2005, 25.02.

scenen i ekstremt sakte fart og gjentok ordene: “Jeg elsker deg og alt er skjønt”. Og gjennom korte kurrende fuglelyder formidlet de en stemning av kjærlighet.

Lars Øyno sa seg etterpå interessert i at jeg kunne være med og gjøre videoopptak i prøveprosessen til deres nye stykke *Den stygge Andungen*, dette for å kunne gi en dokumentasjon av teatrets arbeidsmetoder og arbeidsprosess, og for å kunne analysere teaterets spesielle fysiske arbeidsmetoder.³

I februar 2006 intervjuet jeg Lars for andre gang, der han fortalte om den historiske utviklingen til Grusomhetens Teater. Og den 21. august 2006, stilte jeg opp med et videokamera for å bivåne og dokumentere teatergruppens første prøvedag.⁴

Deretter fulgte jeg ensembles prosess og dokumenterte deler av prøveprosessen med kamera inkludert fire forestillinger med *Den stygge Andungen*.⁵ Etter forestillingene fortalte Øyno om sine spesifikke øvelser og prosesser. Hvilke metoder og målsettinger som lå bak arbeidsprosessen og hans oppsetninger med Grusomhetens Teater. Jeg er glad for at Øyno ville dele sin erfaring med utviklingen av teatergruppen Grusomhetens Teater med meg. Gjennom hans inspirasjon og innspill har jeg fått innblikk i hva som ligger bak det krevende arbeidet for å skape en forestilling med Grusomhetens Teaters spesielle uttrykk.

Jeg har under hele prosessen gjort bruk av min bakgrunn som fjernsynsregissør, der jeg metodisk har dokumentert og observert både via kamera og meg selv. For å danne et bredere inntrykk av hva jeg registrerte på video av prøveprosess og forestilling, ble det naturlig for meg å produsere en multimodal fremstilling av masteroppgaven. Det betyr en formidling, der jeg benytter videoopptak, og redigerer dette sammen til en DVD for å illustrere den vanlige teksten, til framstilling av masteroppgaven. Jeg fikk positiv tilbakemelding for ønsket om å formidle masteroppgaven også som video, særlig fordi faget Estetikk baserer seg på flere fag og man velger to tverrestetiske fag som første og andre fag, som et grunnlag for å ta masteroppgaven. I denne masteroppgaven har jeg tatt Teatervitenskap som første fag og Medievitenskap som andre fag. Et vedlegg med videoopptak redigert på DVD fra

³ Første møte med Lars Øyno. 03.12.2006.

⁴ Videokameraet har profesjonell standard for visning på TV, og opptakene er redigert sammen for visning på DVD.

⁵ Forestillingen *Den Stygge Andungen* ble spilt på Grusomhetens Teaters scene på Hausmania i Oslo fra den 11. november til den 3. desember 2006.

prøveprosess og teaterforestillingen til Den Stygge Andungen, ville også kunne gi flere synlige eksempler på hva jeg var ute etter å beskrive om *den ekte kontakten* i den skriftlige delen av oppgaven.

Min veileder i Teatervitenskap; Anne Helgesen fra Institutt for Kulturstudier og Orientaliske språk: <http://www.hf.uio.no/ikos/>, bifalt forslaget om å gjøre masteroppgaven om til en multimodal oppgave.

2.0 Problemstilling. Hvordan finne *en ekte kontakt*?

Min opplevelse av teaterforestillingen *Blodsprut* skapte problemstillingen; hvordan kan arbeidsprosessen og spillet til *Grusomhetens Teater* oppleves og føles som *en ekte kontakt* mellom skuespillere og publikum fra en teaterscene?

Det å skape *ekte teater*, eller det *sanne skuespillet*, er utgangspunktet for de fleste teaterretninger, noe som har ført fram til flere metoder og tilnærminger innenfor ulike teatertradisjoner. Utgangspunktet for *en ekte kontakt* mellom publikum og scene, er et vedvarende diskusjonstema blant regissører, skuespillere, teaterteoretikere, teaterkritikere og publikum. En påstand om at *den ekte* kontakten oppnåes gjennom deres spesifikke metode finnes i ulike teaterretninger, der en teatertradisjon eller metode vil vise at nettopp deres skuespill vil gi denne oppnåelsen av *det ekte og sanne*.

For å begrense problemstillingen og analysen om *en ekte kontakt*, har jeg dermed valgt å ta utgangspunkt i den fysiske teatertradisjonen og metoder basert på denne skuespillerformen, dette for å utelukke den mer tekstbaserte og tradisjonelle teaterformen. Begrepet om *den ekte kontakten* vil i denne oppgaven også basere seg på en diskusjon om hva som gir *en fysisk direkte og ekte* kontakt mellom skuespiller og publikum.

Historisk kan en se flere aktører som har vært med å påvirke utviklingen av den fysiske metoden i teateret. En av de tidlige pionerer innenfor utviklingen av det fysisk baserte teater, kan sies å være den polske teater mannen Jerzy Grotowski, utdannet på teaterskolen i Moskva, der han fikk lære om metodene til de store Russiske teaterregissørene som Konstantin Stanislavski og Meyerhold ⁶.

Etter å ha startet sitt *teaterlaboratorium* for skuespillere i Polen, utviklet Grotowski etter hvert sin egen teatermetode og praksis, der han skapte ideen om et teater som baserte seg på den direkte og sanne kontakten mellom skuespiller og publikum, et teater som skulle strippes for

⁶ Stanislavski og Meyerhold utviklet hver sine teatermetoder og ga inspirasjon til utvikling av forskjellige teatertradisjoner og stilarter i teateret.

alt det ekstra sceniske, som lyssetting og spesielle effekter.

Som en ledertråd til problemstillingen om begrepet *en ekte kontakt* med skuespilleren, vil jeg ta utgangspunkt i Jerzy Grotowskis manifest; *Towards a Poor Theatre*. Der beskriver Grotowski den sannhetssøkende og *hellige skuespilleren*, som gir tilskueren opplevelsen av en ekte virkelighet. Grotowski ønsker et direkte møte mellom skuespilleren og tilskueren, der tilskueren også vil være en del av prosessen, om tilskueren sier Grotowski:

"Til ham som befinner seg i en aldri avsluttet selvutvikling, til ham hvis uro ikke er en almen uro, men en uro som gjør ham innstilt på at søke sannheten om seg selv og om hans personsøkende kall her i livet".⁷

Her ønsker jeg å benytte Grotowskis målsetting om den direkte interaksjonen mellom skuespiller og tilskueren, til å finne *det ekte uttrykket og kontakten*. Jerzy Grotowskis fysiske teatertradisjon, vil også kunne sees i sammenheng med den tradisjonen Grusomhetens Teater representerer. Grusomhetens Teater er sterkt påvirket av den fysiske teater tradisjonen, og har med sine teatervisjoner og teaterproduksjoner, ønsket å utvikle et alternativ til den mer tradisjonelle *psykologisk sosialrealistiske* og tekstbaserte teatertradisjon.⁸ I denne avhandlingen vil jeg analysere Grotowskis målsetting om den *sannhetssøkende skuespiller*, og se denne i sammenheng med arbeidet til Grusomhetens Teater.

Og hva menes med begrepet *en ekte kontakt med skuespilleren*? Det kan gi tilskueren en følelsesmessig gjenkjennelse og reaksjon, eller det kan være en direkte gjenkjennbar kontakt mellom tilskuer og skuespiller. Og hva er denne direkte og gjenkjennbare kontakten?

I den teoretiske teater sammenhengen har jeg valgt å definere den ekte kontakten som; ***En umiddelbar fysisk overførbar gjenkjennelse mellom skuespiller og tilskuer.*** Jeg vil beskrive *den ekte kontakten*, som en kroppslig følelse som skaper reaksjoner hos tilskueren, en reaksjon som kan gi en universell forståelse av hva som representerer noe som er *opprinnelig og virkelig* i livet. En ekte kontakt vil kunne gi en fysisk og følelsesmessig opplevelse av hva som skjer på scenen og i likhet med Grotowskis søken etter *det sanne skuespill*, vil denne ekte opplevelsen oppstå når skuespilleren formidler *en ekte sannhet*. Og hvordan denne ekte kontakten kan oppstå, vil jeg undersøke gjennom en fysisk og kroppslig forståelse av hvordan teater formidles.

7 Oversatt fra: Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*. Odin Teatrets Forlag, 1968, s40.

8 Se kapittel 9.0, intervju med Lars Øyno, som problematiserer det sosialrealistiske og psykologiske teater.

Som utgangspunkt for observasjon av arbeidet i Grusomhetens teater og for nærmere å kunne analysere begrepet om *en ekte kontakt*, via en teaterforestilling, eller på amerikansk: *Performance*, vil jeg benytte teaterteoriene til Richard Schechner og hans analysemetoder av begrepet *Performance*, der han inkluderer alt fra dagligdagse gjøremål, til Sjamanistiske transeforestillinger innen for sine *Performance* teorier.⁹ I sammenheng med *Performance* - begrepet vil jeg benytte Schechners analyse av det *rituelle teater* og se hva ritualer kan medføre av *en ekte kontakt*.¹⁰ I følge Schechners ritualteori, hører ritualisert adferd inn under hva en kaller innlært spill eller gjenkjennbare kodete handlinger: "Rituals are memories in action, encoded into actions".¹¹ Jeg vil også benytte Schechners begrep; *Efficacy*-om hva som er virksomt i en *Performance*, eller hva som innebærer en grunnleggende og dypt alvorlig tilstand mellom tilskuer og skuespilleren, begrepet *Efficacy*, om hva som er virksomt i teateret, kan gi et analytisk utgangspunkt for videre diskusjon av hva som kan gi en ekte opplevelse i en forestilling.¹² Og Schechners *Performance* begrep danner også utgangspunkt for analysen av Jerzy Grotowskis fysiske teatermetode og den direkte kontakten mellom skuespiller og publikum.

I analysen av *den ekte kontakten mellom skuespilleren og tilskueren*, vil jeg benytte mine egne observasjoner for å beskrive den direkte opplevelsen. Jeg vil ta for meg hva jeg har kunnet registrere subjektivt av mine reaksjoner på spillet og skuespillerne. Og jeg har valgt å benytte meg selv som tilskuereksempelet for å finne ut hva som gir en fysisk overførbar kontakt, og hva jeg kan gjenkjenne av det som kan kalles en ekte kontakt med skuespillerne på scenen. I tillegg vil jeg anvende videoopptakene til å illustrere hva som kan sees og oppleves.

Det vil si at i analysen av *den ekte kontakten mellom skuespilleren og tilskueren*, vil jeg benytte mine egne observasjoner for å beskrive den direkte opplevelsen, og for å kunne analysere hva som gir en fysisk overførbar kontakt og hva jeg kan gjenkjenne av det som kan kalles en universell karakter. I tillegg vil jeg anvende videoopptakene til å illustrere med eksempler på arbeidet mot *den ekte uttrykk* fra Grusomhetens teaters prøveprosess.

For nærmere å forstå og oppleve hva *en ekte kontakt* kan bety, vil jeg ta utgangspunkt i forestillingen *Den stygge Andungen* av Grusomhetens Teater, dette for å undersøke hva som

⁹ Schechner, Richard. *Performance studies*. 2002

¹⁰ Schechner, Richard. *Performance studies*. 2002. s 45-76

¹¹ Schechner, Richard. *Performance studies*. 2002. s 45

¹² Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003, s 130. Min egen oversettelse av Schenchners begrep om *Efficacy*, er -det som er virksomt i teateret.

kan vises eller betegnes som begrepet om *en ekte kontakt* gjennom en fysisk og følelsesmessig gjenkjennelse av hva skuespillerne formidler fra scenen.

På denne måten kan jeg knytte Jerzy Grotowskis visjon om *det sanne skuespill* og se hvilken sammenheng som oppstår i Lars Øynos arbeidsprosess med ensemblet i Grusomhetens Teater. Og videre vil jeg undersøke hvordan det ekte uttrykket slik det opptrer hos Grotowski, kommer fram i Lars Øynos teaterarbeid. Og hvordan skuespillernes arbeidsprosess kan føre fram til en direkte kontakt med hva de uttrykker.

Grusomhetens Teaters arbeid, baserer seg på den franske teatermannens Antonin Artauds visjon om teateret som et åndelig og metafysisk teater. Antonin Artauds manifest om *Det dobbelte teater*, vil også være et analytisk utgangspunkt for hvordan en via kontakt med kroppen, kan finne tilbake det opprinnelige og få kontakt med de virkelige verdier.¹³

Innenfor teatertradisjonen vil Richard Schecners *Performance* teori, og Jerzy Grotowski teaterarbeide være utgangspunkt for diskusjonen, der jeg vil se på videreføringen av deres teaterforståelse gjennom arbeidet til Grusomhetens Teater. Jerzy Grotowskis teatermetode innenfor den fysiske teatertradisjonen vil danne basis for den videre analysen av hvordan *den ekte kontakten* kan oppstå mellom publikum og skuespiller. Og Schechners begrep om *Efficacy* og ritualer vil kunne danne en ramme for å se på hva som skaper ekte kontakt.

I den filosofiske sammenhengen med det kroppsorienterte teater vil jeg trekke frem den amerikanske filosofen Richard Shustermans somaestetiske filosofi: *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, som et grunnlag for en filosofisk analyse av Grotowskis og Grusomhetens Teater sitt arbeid.¹⁴ Shustermans inkludering av den fysiske forståelse, eller en ny somaestetisk genre i en filosofisk analyse, vil også bibringe et ekstra moment i diskusjonen om hva som kan gi den ekte kontakten

I dokumentarprosessen har jeg benyttet meg av Michaels Rabingers dokumentar-metode, om hvordan dokumentere utviklingen av flere personer i en prosess, som kalles; "framing" i opptaksprosessen.¹⁵ Dvs. at jeg har benyttet meg av spesifikke opptaksmetoder som benyttes til å produsere en fjernsynsdokumentar, og tatt opp utvalgte deler av prøveprosessen, samt

13 Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*. Overs. Kjell Helgheim, Oslo, Solum Forlag 2000.

14 Shusterman, Richard. Pragmatist Aesthetics, "*Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*", 2000.

15 Rabinger, Michael. *Directing the Documentary*. 1987. s.251

hele forestillinger.

I undersøkelsen har jeg observert deler av arbeidsprosessen med videokamera, dvs. prøver med skuespillere foran oppsetningen av teaterstykket *Den Stygge Andungen*. Jeg har også tatt opp fra fire ulike forestillinger av *Den Stygge Andungen*, og etter forestillingene har jeg intervjuet Lars Øyno om hans arbeidsmetoder og hva Grusomhetens Teater står for.¹⁶

Jeg vil også utdype hvordan utviklingen i denne direkte tilstedeværelsen og observasjonen i en opptaksprosess, kan gi en utvidet forståelse av ensembles arbeid og prosess mot en forestilling. Der denne filmatiske regimetoden krever både en ren videoteknisk registrering, samtidig som den krever at en følger med og registrer de menneskelige prosesser, dvs. at en registrering foregår uten innblanding fra den som observerer og der en arbeider med å få de som inngår i opptaksprosessen til å glemme at kameraet er tilstede og observerer.

I oppgaven vil jeg skille mellom teaterteorien og den mer filosofiske analytiske delen, dette for å kunne anvende teatervitenskapen til å se på Grusomhetens Teaters fysiske formidlingsform, for senere å gi denne formen en filosofisk diskusjon. I analyse av begrepet om *den ekte kontakten*, vil jeg starte med den teatervitenskaplige delen, for så å gi en teatermetodisk diskusjon av Grusomhetens Teater, for i siste del å avslutte med en mer vitenskapelig og filosofisk analyse.

3.0 Richard Schechners Performance teori

For å forstå begrepet om *en ekte kontakt* i teatersammenheng, har jeg valgt å benytte teatermannen Richard Schechner, som både er utøver og teaterviter og en av hovedaktørene innenfor *Performance Studies and Theory*.¹⁷

Richard Schechners *Performance* teorier ser jeg som et utgangspunkt for å studere og forske på ulike områder av *Performance* i samfunnet, og her vil jeg benytte Schechners definisjon av *ritualet* som en grunnleggende del av det han definerer som *Performance*.¹⁸ Der Schechners begrep om *Efficacy*, vil kunne benyttes som en mer målbar metode for hva som kan gi *den ekte kontakten* mellom skuespiller og publikum under en forestilling.

Videre i oppgaven vil jeg benytte meg av Schechners begreper om *Performance* og

¹⁶ Ferskaug, Hildur, Videopptak med Grusomhetens teater fra august til og med desember 2006, opptakene fra prøver og forestilling medfølger i redigert form på to DVDer.

¹⁷ For å analysere "Performance" begrepet har jeg benyttet meg av Schechners teaterteorier i ; *Performance Studies*. 2002 og *Performance Theory*. 2003

¹⁸ Schechner, Richard. *Performance Studies*. 2002, s 45-76

Performativity, der begrepene Performance og Performativity vil brukes uten kursiv.

3.1 Performance

Performance begrepet, er utgangspunkt for Schechners teatervitenskapelige analyser. I introduksjonen til *Performance Theory* utgitt i 2003, forklarer Schechner at hans inspirasjon kom fra ritualer som ikke bare var "efficacious", men også ga underholdning for utøver og tilskuere.¹⁹ Han fant at ritualer blant urbefolkningen og Sjamaner i USA, Sibir og Korea, samt forhistoriske "Paleolithic cave art", de tidligste Performances, var et interessant analytisk utgangspunkt for å studere teater og "enactements", dvs. -ulike forestillinger og skuespill av i dag. Schechner så i Performance analysen en sammenheng mellom kulturer i Asia, Sør Amerika, USA og Afrika, der fremveksten av en utopisk ungdomskultur på 60 og 70 tallet kunne minne om den kulturen Sjamaner i Sibir, Korea og urbefolkningen i Amerika utførte.²⁰ Schechner studerte kroppsspråk og uttrykksmessige opptredener i en antropologisk og kulturell sammenheng, der han forsket på Performances utenfor det språklige og skrevne ord. Schechner gjorde bruk av antropologisk og etnologisk analysemetoder og fant likhetstrekk fra ulike kulturer i Asia, Afrika med ulike ekspressive og dramatiske opptredener i samfunnet av i dag. Dette ga en utvidet forståelse av Performance der Schechner knyttet en rekke begivenheter og opptredener til begrepet Performance. Schechner definerer en helhetlig forståelse av Performance; som kan være alt fra dagligdagse hendelser til lek, rollespill, ritualer, sosiale drama, sportsbegivenheter og lignende, fram til det teatrale og det tradisjonelle teater.

Richard Schechners teaterbakgrunn var mangfoldig, han skrev skuespill, regisserte og var selv skuespiller, og han var med på å starte en rekke avantgarde teatergrupper i USA fra 1960 til 80 tallet, som: "The founding director of the Performance group (1967-80)", samtidig som han utviklet sine teatervitenskapelige teorier.²¹ Schechner delte også sitt holistiske teatersyn på hva som utgjorde Performance, med den polske teaterregissøren Jerzy Grotowski, som dro til USA samtidig med Schechners teaterarbeid, der Grotowski skuespill og metoder, tok USA med storm på 60 og 70 tallet.

Richard Schechner så mangfoldet av ulike områder for sine Performance-teorier i en kontinuerlig sammenheng, og i sine Performance-teorier skisserer han opp modeller for de

19 Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003, s x

20 Enactements-ulikeformer, typer av spill, skuespill etc,- min oversettelse, Schechner 2003, s x.

21 Schechner, Richard. *Performance Theorys*. 2003, s xi

forskjellige Performances som en vifteform og en vev. Performances utgjør hos Schechner et dynamisk hele som kan sees i samhandling med hverandre. I viftemodellen har Schechner plassert "Ritualisation", i den ene enden av viften, han plasserer den hverdagslige Performance som sport og lek i midten, samt Sjamanisme, riter og seremonier i den andre enden av viften.²²

Schechner har satt inn den historiske utvikling av Performance i en modell som er bygget opp i en samhandling som en vev, her har han delt opp i ni forskjellige grupperinger av Performances. Schechner setter inn gruppen: "Historic shamanism and rites", som nr. to i veven", "Origins of theatre in Eurasia, Africa, the Pacific, Asia, som nr. tre" og Schechner fortsetter denne sammenvevingen av Performances der nummer åtte er: "Performance in everyday life, og "Play and Crisis behaviour som nummer ni i veven²³.

I vevsmodellen viser Schechner til hvor det oppstår; - dypere strukturer mellom Performances i veven; "deep structures of performance", de dypere strukturer oppstår fra det Schechner setter opp som kropporienterte psykoterapier som er nr. seks i vevsmodellen, og de dypere strukturer lar han fortsette med nr. syv; etnologiske studier av ritualer; dagligdagse opptredener som nr. åtte, og lek, spill og adferd i krisesituasjoner som nr. ni i veven.²⁴ Disse dypere strukturene fra nr. seks til nr. ni i veven, utgjør hva Schechner mener oppstår når spill eller opptreden aktiverer; "a second plane of reality".²⁵ I Performance-sammenheng skaper disse dypere strukturer en utvidet opplevelse av realiteten. Når Schechner kaller disse formene for dypere strukturer av Performance, kan en se som en del av det *ekte begrepet* i Performances, da disse formene griper dypere inn i både utøver og tilskuer. Denne ekstra siden av realiteten som oppstår for eksempel i ritualer og kropporientert psykoterapi, vil gi de som deltar i Performance en utvidet opplevelse og kontakt med hva som skjer.

Schechner inkluderer denne utvidete forståelse av begrepet Performance, til å inkludere hvordan hele prosessen rundt en forestilling virker inn. Dermed må Performance-prosessen rundt en forestilling sees i sammenheng med alt fra; "forarbeid, prøver og workshops, til et at publikum forebereder seg til å se et teaterstykke, selve forestillingen inkludert avslutningen etter forestillingen". I undersøkelsen av hvordan noe kan oppleves som er *ekte* og *sant* vil jeg derfor ta med analysen av hele prosessen tilknyttet en forestilling.

Denne utvidete forståelse av Performance, der Schechner inkluderer Performance analysen til å gjelde alt før og etter en forestilling, samt selve forestillingen, danner derfor rammen for

22 Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003.s xv (Authors note).

23 Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003, xviii

24 Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003, xviii

25 Schechner. 2003, xviii.

hvordan forestillingen til Grusomhetens teater blir analysert.

Performances mener Schechner består av ritualiserte gester og lyder, om det dreier seg om ”performing arts” sport eller hverdagsliv, så består performances av andre gangs kodet adferd ”twice-behaved behavior”.²⁶ I Performance forskningen påpeker Schechner det å bli bevisst den gjenopprettede og overførbare adferden, ”twice-behaved behavior”, og det å gjenkjenne flerfoldigheten av sosiale prosesser slik de bla. annet blir omformet innenfor alle former for teater, dans og musikk. I dette mangfoldet av Performances viser Schechner til at performativitet foregår nesten alle steder i livet; ”Performativity – or, commonly performance – is everywhere in life from ordinary gestures to macrodrama”.²⁷ Begrepet Performativitet kan hos Schechner tolkes som en performativ handling i forbindelse med begrepet ”restored behaviour”, dvs. gjenopprettede handlinger.

Det å bli bevisst ritualiserte gester og lyder og det å gjenkjenne hva som foregår i en gjenopprettet handling, blir en prosess hvor skuespilleren utforsker hva som kan gi *en umiddelbar fysisk gjenkjennelse hos publikum*. Og i forståelse av prosessen bak prøver og forestilling vil denne gjenkjennelsen være en viktig del i analysen av hva som gir *en ekte opplevelse* av Grusomhetens Teaters forestilling.

3.2 Performativity

I Richard Schechners forståelse av Performance begrepet ser han Performativitet relatert til Performance begrepet.

Performativitet kan sees i sammenheng med studiet av handlingen, dvs. den aktiv handlende kan studeres i alle typer kommunikasjon, f.eks. som språk og lingvistikk der to personer snakker sammen, her blir språket et system som består av tegn ”Speech-act” og hvordan vi agerer språklig.²⁸ Eller en handling kan være Performativ, utført av publikum på en rockekonsert. Enhver sosial aktivitet kan sees på som å vise eller gjøre noe, i teorien om Performativitet er all sosial virkelighet konstruert, som f.eks. konstruksjon av kjønn, rase og identitet. Schechner viser til at all adferd er ”restored behaviour”, dvs. gjenopprettede handlinger som er symbolske eller refleksive, der vi trenger en dekoding for å oppfatte hva som foregår, som f.eks. i sport, der spillet har symboler og regler for hva som godtas eller ikke, og det er gitte rammer for hvor spillet foregår.

26 Schechner, Richard. *Performance studies*. 2002, s 29

27 Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003, s 326

28 Schechner, Richard, *Performance studies*. 2002. s 110.

Schechner mener at all Performativitet er simulering; en later som og spiller, simulerer det en later som, som senere gjøres om til den egentlige virkeligheten, en simulert virkelighet.

”Twice behaved behavior” er en innlært og overført kulturell opptreden i samsvar med rådende oppførsel samfunnet. I Schechners analyse av Performance som "restored behaviour", representerer handlingen en bevisst lagret og gjenkjennbar handling. Den doble bevisstheten viser til at begrepet Performativt, har med dobbelhet å gjøre, at det inneholder både mennesket og rollen, et dobbeltspill, der noe er spill og noe annet ikke.

Simulering er nært knyttet til ”reality” fjernsyn og internettsider, der det ikke er forskjell mellom kopien og originalen.²⁹ En simuleringsprosess kan sees som en horisontal linje, i en progressiv utvikling der enhver ”performer” f. eks sjamanen spiller med så stor selv-overbevisning og intensitet at hun overfører (transenderer) den virkelighet som var i starten av spillet. ”En later som, spiller, simulerer og kommer tilbake til den andre virkeligheten”, som var før.³⁰

En kan si at når skuespilleren blir bevisst denne dobbelte virkeligheten i sitt skuespill, vil det gi mulighet til en mer direkte kontakt med publikum under en forestilling.

Schechner skiller mellom hva som kan studeres ”as” Performance og det historiske som ”is Performance”; refererer til mer spesifikke kulturelle omstendigheter og definitive fastslåtte hendelser.³¹ Alt avhenger av hvordan hendelsen blir mottatt og plassert, hva Grekerne mente med tragedie teater under f. eks Euripides, ble mer sett på som ritualer, enn hva det europeiske ordet teater betyr i dag.³² Forskjellen ligger i at enhver adferd, handling, eller ting kan studeres som en *as performance*, og er et nyttig verktøy for forskning og undersøkelse. Slik som hvordan en hendelse utvikler seg på tid og sted, hvilke roller som spilles og hvordan hendelsene blir mottatt, kan studeres ut fra perspektivet *as performance*- som det performative. Offentlige figurers opptreden blir ofte akseptert som ekte og i virkeligheten, og kan sees på som en Performance. Schechner beskriver disse Performative handlingene som ”make belief”, det å skape en tro, eller overbevisning, slik at det skaper tvil om fiksjon og virkelighet. Slik som når den amerikanske presidenten opptrer, og som alle vet er en totalt regissert opptreden. For å skape en større forståelse og fortelle flere historier eller sjikt i en forestilling, kan en si at det å knytte kulturell gjenkjennbar oppførsel eller kodeks i forestillingen, vil gi publikum

29 Schechner, Richard, *Performance studies*. 2002. s 117.

30 Schechner, Richard, *Performance studies*. 2002. s 119.

31 Schechner, 2002, s 30.

32 Schechner 2002, s:31.

en mer direkte kontakt med hva som skjer på scenen, når de kan gjenkjenne hva som skjer i sammenheng med egen kulturell bakgrunn.

Schechner ser på det Performative som en kontinuitet, det gir en modell for å ordne performance genre og adferd og handlinger, dvs. å se lek, spill, sport, dagligliv, ritualer osv. som i et kontinuum, hvor grensene ikke er distinkte og hendelsene er interaktive.

Schechners brede definisjonen av hva som kalles *as performance* innbefatter film, fjernsyn, musikkopptak, telefon og internett, fordi mediaformene deltar i og lever - ”liveness”³³. Ulike performances – opptredener, oppstår i alle sammenhenger og etter Schechner så kan det innbefatte alt fra det private å se på seg selv foran speilet til store publikumshendelser. Han tar med performances i sjamanhelende ritualer til det på være i transer, til teater opptredener og dans. Schechner viser at disse hendelsene glir over i hverandre, fra hverdagsliv til å gå i transe, fra ritual til underholdning. Han definerer ”acting” – ”opptreden” som en ”sub-kategori ” av Performance.³⁴

Skuespill eller opptreden består av fokusert og tydelige adferd, rammet inn og designet for å vises fram. For å forstå forskjellige former for opptreden, rammer Schechner inn opptreden som en handling og ser performativitet i forhold til kontekst - Slik at vi får en felles forståelse og måte å betrakte på i f. eks i et forskningsfelleskap. I det brede spekter av performing – opptreden, inkluderer Schechner teater og ritualer under den samme forståelsen av det å opptre. På den ene siden er den minimale opptreden i ”Performance art”, på den andre siden befinner ”the total acting” seg, som under opptreden av sjamaner og de transebesatte. Når en skal se på forskjellige deler av Performativitet, viser Schechner da til at en må se på sammenhengen opptreden skjer i.

Etter Schechners forståelse kan de fleste handlinger plasseres under termen *as performance*, der han plasserer teater under begrepet ”realistic acting”, hvor sceneframføring er basert på det vanlige liv, med den russiske regissøren Konstantin Stanislavski som eksempel ³⁵. Etter Schechner kan en tolke det dit hen at begrepet om ”realistic acting”, dreier seg om det tekstbaserte mer tradisjonelle teater, i motsetning til det mer fysisk og kroppsorienterte som for eksempel Grusomhetens Teater representerer.

33 Schechner 2002,s 141.

34 Schechner 2002, s 146.

35 Schechner 2002, s 149

Schechner setter opp et skjema med et felles interkulturellt spekter, for å se omfanget og eventuelt begrensingene av performances, ”I wanted to take an intergeneric, intercultural perspective and see what the limits of performance were”.³⁶ Skjemaet viser mangfoldet av performances; som kan bestå over tid og varer over flere år, ned til de minste ”brain events” nevrologiske performances i menneskets hjerne. Performancens spenner fra teater, dans og musikk til gisseldramaer og såpeoperaer på TV.³⁷ Schechner finner her at gester, ansiktsuttrykk og emosjoner kan overføres og gjenkjennes fra kultur til kultur. I performances oppstår noe som Schechner kaller *for universelle* signaler, signaler som kan kodes og gjenkjennes ved hjelp av fysiske uttrykk:

”**Deep acting**”: Schechner påviser at det finnes universelle signaler og språk for grunnleggende emosjoner, som frykt sinne osv. Emosjonsspråket er også nonverbalt. Her henviser han til Paul Ekmans psykologiske eksempel, der han fikk skuespillere til mekanisk å konstruere følelsesmessige uttrykk i fjeset, og ved å fotografere de samme uttrykk utført av indiske skuespillere, kunne en likhet sees.³⁸ Performativite handlinger som f. Eks. ansiktsuttrykk og følelser som sinne kan etter Schechners tolkning mekanisk innlæres, slik at følelsene vises som et gjenkjennbart uttrykk i fjeset. Schechner mener også at denne type performance eller performativitet også har en universell innvirkning på menneskets nervesystemer. Dvs. at det emosjonsspråket som kodes via ansiktsuttrykk også kan overføres til hva som skjer i det autonome nervesystemet ANS.

Denne prosessen påvirker det autonome nervesystemet og betegnes som *deep acting*, noe som blant annet skjer hos profesjonelle skuespillere når de bevisst øver inn og viser emosjonelle uttrykk.³⁹ Dette følelsesmessige språket er ikke ensidig statisk, men brukes og overføres bevisst i sammenheng med det språket og den kultur det representerer; ”Profesjonal performers – from Shamans to actors in soap operas – skilfully manipulate the realtionships between the two corresponding systems, the universal the culture spesific”.⁴⁰ Her viser Schechner til hva det Performative består av, ved å vise et kulturelt gjenkjennbart emosjonsspråk som kan omformes og tilpasses til den spesifikke kultur det tilhører. En kan si at Schechners definisjon av Performativitet også kan defineres i forhold til; et universelt

36 Richard Schechner, *Performance Theory*.2003, s 294.

37 Schechner, 2003,s 294.

38 Schechner: 2003,s 305-307

39 Richard Schechner, *Performance Theory*.2003, s 303.

40 Richard Schechner, *Performance Theory*.2003, s 306.

emosjonsspråk, som i ulike kulturer gir en gjenkjennelse hos utøver og tilskuer. Via Schechners analyse av *deep acting*, kan en bringe inn den universelle emosjonsspråk og forståelsen av som bringer *den ekte kontakten* mellom publikum og skuespiller.

I sitt interkulturelle skjema skiller Schechner mellom det teatrale og det Performative.

Schechner skiller mellom ”performativity og theatericality”, og trekker fram syv nivåer der performativitet og performance foregår. De tre første nivåene består av "brain events" nevrologiske prosesser og "deep acting", som også skjer i nivå to og tre, med kontrollerte bevegelser i "Microbit" og "Bit".⁴¹ Når emosjoner kan leses som universelle tegn for tilskuere, blir performativiteten teatral, som i teater, dans og drama.

Teatraliteten inntreffer i nivå fire, der tegn kan leses som en emosjon.; ” 4. Sign: composed of one or more bits and readable as an emotion”.⁴² I følge Schechner er det her tegnene spilles ut og betyr noe for et publikum. Det er her performativiteten representeres utad ved å vise et språk av gjenkjennbare tegn, som tilskueren oppfatter. Schechner viser til at det er i de estetiske genre som dans, teater og musikk at signalene til publikum blir intensjonelle, "Aesthetic genres - theatre, dance, music - are framed theatrically, signaling the intention of their composers to the publics".⁴³ På nivå fem er den narrative strukturen synlig, f.eks. en scene bestående av flere tegn som utgjør en helhet. På nivå seks og syv; drama og makrodrama, f. eks med flere scenebilder, "from aesthetic dramas to Balinese cockfights" og større sosiale aksjoner, representerer drama også i en Performativ sammenheng.⁴⁴

I forbindelse med å finne *den ekte kontakten*, vil jeg også se denne i sammenheng med teatraliteten, når den kan registreres og sees på et universelt nivå, uavhengig av hvilken kulturell kontekst den vises i. Her kommer også fenomenet *deep acting* inn, hvor emosjonsspråket mekanisk kan gjenskapes og gi en universell innvirkning på tilskueren.

Om en skal tolke Schechners syn på performativitet er det på nivå fire, når tegnene kan leses og forstås, at performativiteten representerer en betydning med tilskuere tilstede. På de tre første nivåene når f. eks skuespillerne øver uten publikum er ikke teatraliteten og narrativiteten til stede og performativiteten vil da heller ikke være tilknyttet representasjonen eller det teatrale. Etter Schechners forståelse kan en lese at det teatrale og narrative må være intensjonelt tilstede og dermed kan en se dette til forskjell fra vanlige dagligdagse handlinger som ikke foregår på en teaterscene.

41 Schechner, 2003,s 325

42 Schechner; 2003,s 325

43 Schechner , 2003, s 326

44 Schechner, 2003, s 327.

Det også på dette nivået der det teatrale og narrative, med tilskuere og skuespillere tilstede, jeg ønsker å undersøke. Her vil jeg i sammenheng med Grusomhetens Teaters forestilling undersøke hvordan det performative utføres bevisst og kontrollert på et teatralt nivå, hvor tegn og skuespill, kan leses av tilskueren på et universelt emosjonsspråk.

3.3 Schechners Ritualteori.

Performances mener Schechner består av ritualiserte gester og lyder, om det dreier seg om ”performing arts” sport eller hverdagsliv, så består det av andre gangs kodet adferd ”twice-behaved behavior”. Der interaksjonen mellom ritualer og spill gjøres om til kollektive ritualiserte og kodete handlinger. Ritualer og spill leder folk inn i en *second reality* som er atskilt fra det ordinære liv. ⁴⁵ *I ritualet overføres den andregangs gjenkjennelsen til kollektive gjentagelser.* Ritualer kan deles opp i religiøse, eller sekulære. Schechner sorterer ritualer opp i undergrupper; sosiale ritualer som sport og politikk, religiøse ritualer som høytidsfeiringer og overgangsritualer, og estetiske ritualer i kodifisert form.

I overgangsritualet med eksempel fra New Guinea, med gutters initiering til voksne menn, bruker Schechner antropologen Victor Turner til å beskrive det som kalles den ”liminale fase” der transformasjonen skjer, den liminale fase kan beskrives som et mellomrom hvor overgangen fra et sosialt selv til et annet skjer.⁴⁶ Turner brukte termen ”liminoid” til å beskrive symbolsk adferd i fritidsaktiviteter, Schechner påpeker at den liminale tilstanden for eksempel religiøse ritualer i katedraler eller på en sportsstadion, forsterker de rådende normer og samfunnssyn.⁴⁷ Liminoide ritualer kan være en midlertidig endring, og gi en kortvarig befrielse eller en spontan samhørighet, som varer over flere timer i f. eks i en teaterforestilling, eller en yoga-klasse. Liminal tilstanden kan åpne for kreativitet, nye situasjoner og identiteter. Midlertidige *Liminale* - endringserfaringer oppstår også i estetiske rituelle handlinger hvor skuespillere, sjamaner og dansere øver og trener for å forlate seg selv for å gå inn i forestillingen, det performative. Om en kan forstå det som spesifikt ritual eller teater, er avhengig av sammenhengen og den form det foregår i.

Skiftet fra en estetisk fiksjons performance til et ritual, skjer når publikum som enkeltpersoner blir en del av et samfunn - felleskap.

Jeg har valgt å se det *rituelle* skuespill som kan gi opplevelsen av en *liminal* spontan

⁴⁵ Schechner, 2002, s 45.

⁴⁶ Schechner, 2002, s 57.

⁴⁷ Schechner, 2002, s 62.

tilhørighet som en viktig faktor for å gi *en ekthet* mellom skuespiller og publikum.

I undersøkelsen av *liminale* tilstander i en rituell fremstilling, kan det være interessant om forestillingen Den Stygge Andungen, frambrakte midlertidige – *liminale*, endringserfaringer hos skuespillere og publikum.

3.4 Transe som Performance

I ritualer blant urbefolkningen viser Schechner til at den transelignende tilstanden som oppstår hos utøver, skaper en felles endringserfaring og spontan tilhørighet, slik som Sjamaner kan helbrede syke, fortelle om framtiden og løse konflikter via sine forestillinger⁴⁸.

Schechner forstår også: "Trance Acting" som en Performance, i en undersøkelse av det performative og performativitet "fokuserer" Schechner på hvordan det føles å være i transen. Den som er i transen mener han, er tatt over av sterkere krefter enn utøveren.⁴⁹ I spillet er transeutøveren tatt over av ikke-menneskelige vesener, som guder, ånder, demoner og dyr. I undersøkelsen av en performance rammer Schechner inn hvilke deler av den Performative handlinger han vil se på i transen, og han gjør bruk av det neurobiologiske perspektivet for å studere den erfaringen den som er i transe eller den besatte gjør. Transetilstanden kan også oppstå via; "repetitive rhythms (f. eks; rockekonserter), pschychotropic drugs, incense, sleep and food deprivation, meditation and so on", i transen oppstår en nevrologisk stimulering av både venstre og høyre hjernehalvdel samtidig.⁵⁰ Når det erotropiske nervesystemet aktiveres, kan en registrere økt hjerterytme, blodtrykk og svette, musklene stivner og stresshormoner pumpes inn i blodet, på den andre siden av hjernehalvdelen i det "trophotropic" nervesystemet minsker blodtrykk, hjerterytme osv, "The pupils constrict, brainwaves are synchronised, muscle tones relaxes, and secretion of insulin, estrogen, and androgen increase".⁵¹

Schechner viser et neurobiologisk skjema "cartography of the estatic and mediative states", utviklet i 1971 av Roland Fischer, for å se på ekstatiske og meditative tilstander.⁵²

Reaksjonene kan måles gjennom nervesystemet på høyre og venstre side av frontallapper i hjernen (ANS), der en i ekstatiske og meditative tilstander kan se en økning av aktivitet i både venstre og høyre delen av frontallappene i hjernen. På venstre side stimuleres det energiske, slik at en blir våken og tilstede og den høyre side fører til en mer oppløsning av selvet eller det gir ekstatiske reaksjoner, og opplevelse av å være utenfor en selv. I transetilstanden

48 Schechner, 2002, Trance acting and Shamanism.

49 Schechner, 2002, s 163. I ulike kulturer som transe foregår beskrives transen som noe blir påført utenifra.

50 En nevrologisk beskrivelse av performance via transe. Schechner, 2002, s 165.

51 Schechner, 2002, s 165.

52 Schechner, *Performance studies*, 2002, s 167.

aktiveres begge hjernehalvdeler, noe som løser ut og setter i gang forskjellige fysiske reaksjoner i kroppen. En reaksjon på intense tilstander i begge hjernehalvdeler kan oppstå i en seksuell orgasme eller en Zen-meditasjon, til en mystisk ekstase hvor selvet går i oppløsning, som i transen. Transetilstanden kan gi en følelse av vektløshet eller som å være på utsiden av kroppen, og en følelse av å være i ett med universet oppstår.

I utøvelsen av transe f. eks i stamme og religiøse samfunn, beskriver de som har vært i transe en ubevisst tilstand, der de opplever en deilig avslappet følelse, hvor de kan høre den rituelle sangen, men ikke de som synger ”Darja; when I go into trance, my thoughts are delicious”.⁵³

Schechner ser utøveren i en rituell transe, for. eks Sjamaner som mestre i å få folk med på denne felles rituelle opplevelsen, til å oppleve å være i ett med sitt rituelle samfunn, og der den personlige selvopplevelsen går over til en fellesskapelig opplevelse; ”communities totally without any personal self”.⁵⁴

I en slik rituell forestilling som en transeopptreden kan medføre, vil en kunne se en utøver som ikke spiller en rolle, men oppfører et ritual i sammenheng med andre og dermed påvirkes direkte av hverandre og opplever en følelse av fellesskap, eller å være utenfor sitt personlige jeg.

Når det gjelder påvirkning av publikum under en transeopptreden, vil også dette medføre en slags følelse av felles forståelse og fellesskap med utøver. Og som Schechner påpeker, så består skuespillerens trening også i å utvikle ett sett av kommunikative ”skills, plus learning how to arouse the two senters of brain activity without cancelling the center ”I” self”; men den teatrale skuespilleren mister aldri helt selvkontrollen.⁵⁵

Virkelig sterke teateropptredner beskriver Schechner som en kombinasjon mellom det nevrobiologiske (ANS), og kontroll av de følelsesmessige uttrykk i fjeset, noe som han kaller; ”examples of psychophysical *deep play*”.⁵⁶ Når denne typen av dypere psykofysiske skuespill oppnås, kommer også skuespilleren helt på kanten av seg selv, eller hva som kan kalles selvkontroll, slik som at ”Trance performances” trenger hjelpere for å unngå skader under transen og assistanse når de kommer ut av transen.⁵⁷

Her vil jeg gjøre bruk av Schechners analyse av hva som skjer i en rituell transeforestilling hos urbefolkningen til å se på hva som skjer mellom skuespillere og publikum under en

53 Balinesisk Sanghyang transe, beskrevet av Jane Belo, Schechner, 2003, s 298.

54 Schechner 2002, s 167.

55 Schechner 2003, s320.

56 Schechner 2003, s 320.

57 Schechners beskrivelse av psykofysiske dypere skuespill, 2003, s230.

teaterforestilling. Og begrepet om *den ekte kontakten*, kan en her overføre til å være i kontakt med følelsen av dette personlige fellesskap hvor skuespiller går inn på kanten av seg selv i en dypere form av skuespill *Trance acting*, og får en direkte opplevelse og kontakt med publikum.

3.5 Undersøkelsens ramme

Schechner har et utvidet teaterbegrep, der teater er en form for performativ handling likestilt med andre former for spill og opptreden. Jfr. Viften og veven der alt fra lek, hverdagslige handlinger, opptredener, teater og ritualer er en form for performativ handling. Schechner tar et bredt utgangspunkt i hva som er det performative og viser hvordan det kan undersøkes som *as Performance* når en tar utgangspunkt i det å gjøre, være, og vise som grunnlag for å undersøke relasjonen og interaksjonen i det performative. Schechner ser performative handlinger, performativitet og det performative som en kontinuum, der alt det performative har flytende overganger. Den rammen undersøkelsen settes i, dvs. kontekst og sammenheng vil være utgangspunkt for å forske på, studere *det Performative*. Det Performative kan i denne sammenheng settes innenfor rammen av det rituelle, der selve opptredenen også vil innbefatte øvelser og prøveprosessen fra til forestillingen og hva som skjer med skuespillere og publikum i prosessen.

Richard Schechner mener en må undersøke hele den rituelle prosessen, og ikke bare den ferdige forestillingen. I undersøkelsen av *den rituelle performance prosessen*, er det viktig å observere alt; fra trening, ”workshop” til prøver, oppvarming, forestilling, nedkjøling og ettervirkning.⁵⁸

Rammen for undersøkelsen av Grusomhetens Teater vil også ta utgangspunkt i Schechners definisjon av den *teatrale performance*, og innbefatter øvelser og prøveprosessen fram til forestilling og hva som skjer med skuespiller, dvs. at en via den rituelle prosessen, kan finne fram til hva som fører til *den ekte kontakten* med skuespiller og publikum.

For å undersøke hva som kan kalles det ekte og virksomme i den rituelle prosessen vil jeg benytte Schechners *Efficacy* begrep.⁵⁹ Schechner setter opp en skjematisk overgang mellom *Efficacy*- det som er virksomt i teateret (min oversettelse) og underholdning, hvor han påpeker

58 Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003, s 324

59 Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003, s 130

at det rene og virksomme ikke er tilstede i den vanlig underholdningsbaserte forestilling. Når det gjelder underholdning kan deler av det som er virksomt, etter min mening også oppstå når skuespiller går inn i en *deep acting* basert på fysisk gjenkjennbare uttrykk og dermed får en direkte kontakt med publikum.

Efficacy og underholdning viser Schechner som motsatte poler i en kontinuitet: ”The basic polarity is between efficacy and entertainment, not ritual and theatre”.⁶⁰ Om man kaller den spesielle forestillingen et ritual eller teater, avhenger av innhold og funksjon. Om forestillingens formål er å gi (framskaffe) en effektiv endring-transformasjon, kan en kalle det et ritual, om formålet er underholdning så blir resultatet at tilskueren blir observatør og ikke påvirket av hva som skjer fra scenen eller skuespiller. Et ritual er blant annet når skuespilleren er besatt, eller i transe og tilskuerne tror på det de ser. Underholdning er når skuespilleren er mer her og nå rettet, og formålet er å gi tilskueren en morsom opplevelse.

Efficacy er da etter Schechners definisjon mer tilstede i en ren rituell sammenheng, når tilskueren tror på og blir påvirket av det som vises, når formålet til forestillingen er en forandring eller transformering blir forestillingen etter Schechners definisjon ”Efficacious”. Når Schechner skal undersøke transeopptredener, ser han det som et kontinuum hvor transen plasseres ytterst på aksene som det han kaller *efficacious*, eller et fullstendig og helhetlig spill.

Under dette har Schechner laget en liste over det rituelle som også hører til under det som er virksomt eller begrepet *Efficacy*. Det utgjør blant annet hva som vil medføre *en ekte kontakt* (min uthevelse) og påvirkning hos publikum, hva som gir en symbolsk virkning og at skuespiller også er i en form for transe; ”Audience participates, audience believes, criticism discouraged, collective creativity”.⁶¹ På den motsatte siden av *Efficacy*, står det rent underholdende teater, der publikum har kommet for å ha det gøy og verdsetter en forestilling, som de ikke vil kritisere senere, men bevisst har valgt ut for å bli underholdt. I beskrivelse av hva som er *Efficacious* i en forestilling vektlegger Schechner transeopptredener til å medføre hva jeg vil definere som; *en ekte opplevelse og felles samholdighet mellom skuespiller og publikum*. Og der skuespilleren via *Trance acting* oppnår en psykofysisk dypere kontakt med publikum.

Det som er *virksomt* og *ekte* i en forestilling som f. eks Den Stygge Andungen, vil jeg derfor

⁶⁰ Schechner, Richard. *Performance studies*. 2002, s 71

⁶¹ Schechner, Richard. *Performance studies*. 2002, på side 130 setter Schechner opp et skjema over når forestillingen er rituell og virksom.

benytte Schechners kriterier for å beskrive

4.0 Jerzy Grotowski

For å se den historiske videreutvikling fra den polske teatermannens Jerzy Grotowskis arbeid på 1960 og 70 tallet med utvikling av fysiske teaterteknikker i *teaterlaboratoriet*, til oppsetninger med Grusomhetens Teater i dag.⁶² Jeg vil også undersøke hvordan Lars Øynos teaterarbeid har sammenheng med den polske teatermannen Jerzy Grotowskis teatermanisfester i boken ”Towards a poor theatre, The Theatre`s New Testament ”.⁶³ Grotowskis teatervisjoner; om *Det Fattige Teater*, ble utgitt i 1968 og redigert av en av Grotowskis første elever; Eugeino Barba, som senere ledet det nå dansk baserte Odin Teateret.⁶⁴ Jeg vil også ta med Grotowskis senere videreutvikling av ritualbaserte teaterteknikker, og se på metoder Grotowski utviklet gjennom samarbeidet med den amerikanske skuespilleren Thomas Richards.⁶⁵

Jerzy Grotowski gikk på teaterskolen i Moskva og ble uteksaminert teaterregissør i 1960, der han lærte om de daværende avantgardistiske trendene i teateret fra Russlands ledende teaterregissører som Stanislavsky, Vakhtangoy, Meyerhold og Tairov.⁶⁶ Tilbake i Polen utviklet Grotowski sine egne eksperimenter i det han definerte som *teaterlaboratoriet* – på polsk ”Teatr Laboratorium”, via denne definisjonen av sin teatergruppe, kunne Grotowski også arbeide uforstyrret under prøveperioden til forestillingene og dermed unngå den kommunistisk Stalinistiske sensuren, som teatrene var underlagt på 60 tallet i Polen.

Gjennom å eksperimentere med fysiske teaterøvelser, ville Grotowski undersøke kjernen i skuespillerens personlige sceniske teknikk, der eksperimentene i teaterlaboratoriet var et ønske om å definere hva som kunne skilles ut som et ”distinkt unikt teater”.⁶⁷ Grotowski fant gjennom arbeidsprosessene i teaterlaboratoriet, muligheten til å gjøre skuespilleren mer synlig, via det han kalte ”Det fattige teater”.⁶⁸ Teateret skulle stripes for alt som ikke var

⁶² Teaterlaboratoriet startet i 1965 av Grotowski i Polen, som et øvelsessenter for skuespillere for å utvikle sin egen form for fysisk uttrykk

⁶³ Se Grotowski, Jerzy: *Towards a poor theatre*. Odin Teatrets Forlag, 1968.

⁶⁴ Odin Teateret, et eksperimentelt teater, etablert i Oslo 1964, teateret flyttet til Danmark i 1966, og ledes fremdeles av Eugenio Barba.

⁶⁵ Richards Thomas. *At work with Grotowski on Physical actions*. Routledge NY. 1995.

⁶⁶ Wikipeda, om Grotowskis tidligere år: http://en.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski. 2009,1.

⁶⁷ Se Grotowski. 1968, 15.

⁶⁸ Grotowski, Jerzy: *Towards a poor theatre*. Odin Teatrets Forlag, 1968.

essensielt og en skulle ta bort alle de tradisjonelle teatereffektene, all musikk skulle elimineres slik at skuespilleren kun stod tilbake med sin kropp og stemme. Ved å ta bort alt det ekstra sceniske og konvensjonelle innen teatertradisjonen, ville Grotowski undersøke den direkte og levende skuespiller- og tilskuerrelasjonen. Teatermannen Eugenio Barba, intervjuet Grotowski om teaterlaboratoriet og brakte ideene om *det fattige teateret* via utgivelsen av boken og manifestet; *Teaterets nye Testamente*, ut til et større europeisk og amerikansk publikum. Grotowski definerte *det fattige teater* som et asketisk teater, der alt som står igjen er skuespiller og publikum og der alle visuelle elementer blir konstruert av skuespillerens kropp og de akustiske og musikalske effekter skapes men hans/hennes stemme.⁶⁹ Grotowski uttalte i en artikkel i det Polske teatertidsskriftet "Wroclaw", at skuespillerens personlige sceniske teknikk utgjør kjernen i teaterkunsten "we consider the personal and scenic technique of the actor as the core of the theatre art".⁷⁰

I utviklingen av sin trening av skuespillere brukte Grotowski metoden han kalte "via negativa", som bestod i å ta bort personlige hindringer, dvs at Grotowski i treningen ikke lærte bort spesifikke teknikker, men skuespilleren skulle ved å eliminere alt i skuespillet som bestod av vaner, mønstre, innlært kultur, selv finne ut det ekte og sanne. Skuespilleren skulle kunne kle av seg de konvensjonelle tegn for å finne de gjemte strukturer av tegn.⁷¹ Via en metodisk eksperimentering og konfrontering av vaner, barrierer og oppfatninger, skulle skuespilleren gå bak myten og avsløre sin maske. Skuespillerens skulle være i stand til å frigjøre seg fra all motstand og blokkeringer, en prosess Grotowski beskriver som en psykisk penetrering slik at skuespilleren kunne dekode alle problem i kroppen og overskride alle mottagelige grenser og gjennomgå en endeløs prosess i selvutvikling.⁷² I denne prosessen skulle skuespillerens undersøke sine muligheter til det aller ytterste; "explore his possibilities to the outmost".⁷³

Grotowski trodde på en utvikling av en spesiell anatomi for skuespilleren, der kroppen hadde konsentrasjonssentre som ga kilden til energi og skuespill. Skuespilleren skulle via disiplin og total dedikasjon, bryte med sosiale vanemønstre og forsvar, slik at den spontane impulsen og

69 Eugenio Barba studerte Grotowskis eksperimenter i 3 år, og var med på å starte Odin Teatret i 1964, ut ifra et behov for å lage teater som kunne lage skape nye relasjoner mellom skuespiller og tilskuer. Boken; *Towards a poor theatre*, er også basert på Barbas intervjuer med Grotowski.

⁷⁰ Artikkel av Grotowski publisert bl. annet i Kungs dramtiske Teaters Program, Stockholm 1965.

⁷¹ Se Grotowski. 1968, 25.

⁷² Se Grotowski. 1968, 35,3.

⁷³ Se Grotowski. 1968, 25.

transen oppstår.

Skuespillerens arbeidsprosess blir ”holy”- hellig, mente Grotowski når hun dedikerer seg til arbeidet med en ekte kjærlighet og selvofring.⁷⁴ Grotowski fikk spørsmål fra Eugenio Barba om det *hellige* teater var mer for eliten og ikke åpnet for alle. Grotowski repliserte at skuespillerens arbeid ikke er en lett prosess, men gjennom denne *hellige* arbeidsprosessen, via selvoppofringen og dedikasjonen, oppnår skuespilleren en større harmoni og fred, enn det han kaller *kurtisan* skuespilleren i det såkalt tradisjonelle rike teater, der en legger vekt på mekaniske konvensjoner og sceniske effekter: ”The rich Theatre depends on artistic cleptomania, drawing from other disciplines, constructing hybrid spectacles, conglomerates, without backbone or integrity”.⁷⁵ Og når Grotowski snakker om *den hellige skuespiller*, mener han en sekulær hellighet, og i en profan selvoppofring gjennom å avsløre seg selv og kaste sin egen maske, og kle seg naken, dvs avsløre sin hverdagsmaske og konfrontere og blottstille seg selv foran publikum.

Skuespillet mener Grotowski også gjør det mulig for publikum å undergå og oppleve en lignende prosess som skuespilleren gjennomgår for dermed kunne foreta sin egen selvundersøkelse; ”he makes it possible for the spectator to undertake a similar prosess of self-penetration”.⁷⁶

Tilskueren forutsatte Grotowski, at hadde genuine spirituelle behov og behov for å konfrontere og analysere seg selv, og bevisst eller ubevisst forstå at spillet er en invitasjon til å gjøre det samme. ”We are concerned with the spectator who has genuine spritual needs and who really wishes, through confrontation with the performance, to analyse himself”.⁷⁷

Den *hellige skuespiller* mente Grotowski skulle utføre puste og vokabulære uttrykk så fort at en tanke ikke kunne ødelegge spontaniteten, skuespilleren skulle kunne uttrykke et psykisk analytisk språk via lyder og gester på sammen måte som en stor poet bygger sitt eget språk av ord ; ”he must be able to construct a psycho-analytic language of sounds an geatures in the same way that a great poet creates his own language and words”.⁷⁸

Skuespilleren mente Grotowski måtte befinne seg i en transetilstand, en transe som etter Grotowskis forståelse var evnen til å konsentrere seg på en spesiell måte i teatersammenheng.

⁷⁴ Se Grotowski. 1968, 35.

⁷⁵ Se Grotowski. 1968, 19.

⁷⁶ Se Grotowski. 1968, 34.

⁷⁷ Se Grotowski. 1968, 40.

⁷⁸ Se Grotowski. 1968, 35

Alt dreier seg om å gi av seg selv, forteller Grotowski i sitt manifest; skuespilleren går inn i en total overgivelse med kjærlighet og overbevisning, og gir av sitt dypeste intime, og her mener Grotowski nøkkelen til den sanne og hellige skuespiller ligger; ” self-penetration, trance, excess, the formal discipline itself- all this can be realized, provided one has given oneself fully, humbly and without defense”.⁷⁹ Når den helligeskuespilleren gestalter en rolle på scenen, agerer han denne tilstanden i en transe og gir opp sin egen personlighet. For skuespilleren er dette et åndelig og personlig kall, når han ofrer seg selv og gjør denne individuelle konfrontasjonen med seg selv foran publikum.

For å oppsummere Grotowskis mening om den hellige, *sanne og ekte skuespilleren*; så måtte han ha fysisk disiplin, kunne gjenkjenne alle små fysiske reaksjoner i kroppen, gjennomskue disse og så med ekte oppofrelse og kjærlighet utføre en spirituell transelignende forestilling, der han gir opp sin motstand og seg selv, avslører sitt indre, og søker en dyp nærhet til seg selv og publikum.

Hos Grotowski kan en også se parallell til Schechners definisjon av *deep acting* hvor skuespilleren gjennom fysisk trening blir bevisst et universelt emosjonsspråk og utvikler en rituell form for skuespill; *trance acting*, der skuespilleren gir av sitt dypeste, avslører sine vaner og mønstre slik at den spontane impulsen oppstår.

Og Grotowskis målsettingen om at skulle få en kollektiv nærhet til hva som skjer på scenen, kan sees i sammenheng med den *liminale* endringstilstanden som Schechner mener oppstår i det rituelle skuespill mellom publikum og scene.

4.1 Teater som en sann og ekte erfaring

Utgivelsen av boken ”Towards a Poor Theatre”, gjorde Grotowski kjent i teaterverdenen og i 1969 holdt Grotowski en rekke forelesninger ved Brooklyn akademiet i New York, om ”nakenhet eller ”stripping” av skuespilleren i teateret”.⁸⁰

Grotowski videreutviklet i denne tiden med sine laboratorieeksperimenter, hva det var han mente teaterets essens skulle være, nemlig det direkte forholdet mellom tilskuer og aktør, der teateret var strippet for alt det nødvendige. Han fortsatte med eksperimenter i det som ble kalt ”The paratheatrical Phase (1969-78)”, der han prøvde å transcendere separasjonen mellom

⁷⁹ Se Grotowski. 1968, 38.

⁸⁰ Fra foredraget ”Ikke skuespilleren, men menneskesønnen” gjengitt i Nordisk teatertidsskrift nr. 18-1972 om teatrets teori og teknikk. Grotowskis trening. Odinteaterets forlag 1972.

skuespiller og tilskuer.⁸¹

I perioden 1976 til 1982 fortsatte Grotowski sitt teaterarbeid gjennom å reise til India, Haiti og Mexico med å utvikle nye egenartede teaterteknikker fra ulike kulturer. Grotowski satt sammen elementer fra tradisjonelle ritualbaserte teknikker, og fant gester, bevegelser og uttrykk, som kunne gjenkjennes uavhengig av den kultur eller trosretning de var tatt fra.⁸²

I følge Richard Schechner, som arbeidet sammen med Grotowski i USA på 80 tallet, hadde Jerzy Grotowski to mål med sitt teaterarbeid; utviklingen av en rituallignende forestilling, og en måte å utvikle det spirituelle og personlige og ekte uttrykk for det han arbeidet med "to develop their spiritual, personal and perhaps professional abilities".⁸³ Schechner så Grotowskis teater arbeid som en søken etter noe opprinnelig, som kunne frigjøres fra den kulturelle konteksten det var hentet fra.

Etter å ha søkt asyl i USA i 1982, videreutviklet Grotowski flere forskningsbaserte teatermetoder som kunne vise denne frigjørende effekten fra den kulturelle konteksten som den var hentet fra. Denne fasen av forskningen var preget av en gransking av de psykofysiologiske virkninger, der Grotowski fokuserte spesifikt på relativt enkle teknikker som kunne gi en merkbar og forutsigbar innvirkning på både utøver og tilskuer, teknikker som var frigjort fra deres kulturelle opprinnelse. Teknikker som bestod av utvalgte sanger og andre performative verktøy hentet fra tradisjonelle kulturer og utvalgte rituelle sanger knyttet til haitiske og andre afrikanske tradisjoner.⁸⁴

Om Grotowskis forskning av den ritualbaserte performance og inspirasjon fra ulike kulturer kan en lese i Wikipeda 2009 utgaven;

”The culmination of Grotowski's life-long research involving the potential efficacy of ritual performance, *Art as Vehicle* focuses on the subtle process of energy transformation that can be activated within an appropriately skilled and prepared doer working with vibratory songs linked to ritual traditions, in the framework of a precise and repeatable artistic structure.”

I de senere år av Grotowskis skuespillertrening og forskning som baserte seg på *efficacy* i den rituelle forestillingen. Grotowskis begrep om *det som er virksomt*, kan også sees i likhet med Schechners begrep om *efficacy* som han betegner som det mest virksomme når forestillingen er bygget på ritualer.

⁸¹ Wikipeda, om Grotowskis forskning. http://en.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski. 2009, 4.

⁸² Wikipeda, Grotowski: Theatre of Sources.

⁸³ Schechner, 1993;s248

⁸⁴ Wikipeda, om Grotowskis forskning. http://en.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Grotowski. 2009.

4.2 Skuespillerens prosess

Den amerikanske Tomas Richards fikk undervisning ved Yale University i USA, av den polske: Ryszard Cieslak, en av skuespillerne som var med i Grotowskis teaterlaboratorium.⁸⁵ I den engelske utgaven av Wikipeda, henviser utviklingen av forskning rundt rituelt performance og ”Art as an Vehichle”, til Richards som Grotowskis nærmeste samarbeidspartner. Richards var også med å utvikle ”The Worksenter of Jerzy Grotowski” etablert i Pontedera, Italia. Richards fortsatte utviklingen av arbeidet etter Grotowskis død i 1999 som ”artistic director” for det Italienske senteret sammen med den italienske skuespilleren Mario Biagini.

Wikipeda går også igjennom Thomas Richards samarbeid med Grotowski;

”The work of Grotowski's final phase thus represents a synthesis of his early insistence on craft and emphasis on an acting process rooted in Stanislavski's method of physical actions with the results of his extensive investigation of bodily techniques. Richards became Grotowski's "essential collaborator" in this research, working intensively alongside him for 13 years in an intimate and rigorous dynamic described by Grotowski as a unique, singular process of "transmission," understood in the sense of traditional initiatory practices”.

Richards var med å videreføre Grotowskis fysiske teatertradisjoner og hjalp til med Grotowskis forskning fram til hans død i 1999.

I boken; ”At work with Grotowski”, påpeker Richards at mennesket lærer å sette merkelapper og plassere verden i en orden vi forstår. Vår hjerne skaper et filter mellom oss og livet og konstruerer vår egen diskurs, noe som begrenser og reduserer vår oppfatning, og hva vi er i stand til å se.

Richards viser til at skuespillertreningen med Cieslaks utvidet og åpnet for en større forståelse og var inspirasjonskilde for utvikling av den fysiske improvisasjonsteknikk i teateret.

Richards understreket Grotowskis behov for å ha en struktur under improvisasjonen.

Metodene var direkte og fysisk og krevende, skuespilleren skulle gå over egne grenser, og utvikle et høyere og høyere register. Via en prosess hvor en analyserer sine feil, vil en kunne finne ut selv hvordan en oppgave skulle løses, en metode som innebar praktiske undersøkelser i en prosessuell utvikling. I Grotowskis laboratorium viste han til tidlig jazz som eksempel, der

⁸⁵ Richards Thomas. *At work with Grotowski on Physical actions*. Routledge NY. 1995.

jazzmusikere improviserer innenfor en gitt struktur.

Skuespilleren Ryszard Cieslak var selv i stand til å rekonstruere en barnegråt, ved å finne den eksakte fysikaliteten til et barn, via en fysisk prosess som understøttet et barns gråt.⁸⁶ En prosess som Grotowskis utviklet under trening i det polske teaterlaboratorium.

I improvisasjonsøvelser ba Cieslak elevene skrive i to kolonner. Den ene med presis gjengivelse av handlinger som ble gjort, den andre med alt som ble assosiert innover: “allpshysical sensations, mental images and thouhts, memories of places, people.”⁸⁷

Denne metoden med å notere ned, understreket Cieslak, vil gjøre skuespilleren i stand til å rekonstruere og repetere improvisasjonen vi akkurat hadde gjort. Etterpå kunne skuespilleren arbeide med strukturen, forandre og perfektuere den inntil den ble en forestilling.

Den metafysiske delen bestående av å få fram og avsløre bakenforliggende i skuepillet, det som bestod av tegn, symbolspråk og gester, baserte seg hos Grotowski på hardt fysisk arbeid innenfor en bevisst opparbeidet struktur. Forsøk på å komme til en lettvint katarsis, kunne etter Grotowskis syn lett gjennomskues.

I Lars Øynos skuespillertrening, blir det interessant å se hvordan han i likhet med Grotowski gjør buk av den fysiske treningen og utvikler en fysisk prosess hos skuespilleren. En metode som utvikler det metafysiske bakenforliggende i skuespillet ved hjelp av tegn, symbolspråk og gester.

5.0 Richard Shusterman

Jeg ønsket å utdype denne fysiske og sansemessige opplevelsen I Grusomhetens teaterarbeid nærmere, og fant den interessant som et utgangspunkt for å undersøke kroppssorientert teater sett i en filosofisk og estetisk sammenheng.

For å kunne gi en nærmere beskrivelse av denne spesifikke kroppslige opplevelse og den kroppslige erfaringen av kunst, har jeg tatt utgangspunkt i Richards Shustermans nyeste utgivelse av *Pragmatisk estetikk*, der han foreslår en ny utvidet filosofisk disiplin "an somathically centered field"; *Somaesthetics*.⁸⁸ Shusterman argumenterer for å inkludere *Somaethetics*; en kroppssorientert filosofi som en ny disiplin innenfor den estetiske filosofien.⁸⁹

Shustermans forslag til en kroppssorientert filosofi *Somaesthetics* har jeg har oversatt til norsk, som begrepet; *somaestetikk* eller *somaestetisk* filosofi.

86 Richards Thomas. *At work with Grotowski On physical avtions*. Routledge NY. 1995.

87 Richards Thomas. *At work with Grotowski On physical avtions*. Routledge NY. 1995. s12.

88 Se Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthtics*, "Somaestheics: A Disciplinary Proposal", 2000, 267.

89 Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthtics*, "Living Beauty, Rethinking Art", 2000.

Mot en fra før så kognitiv orientert filosofi vil Shusterman bringe den estetiske filosofien inn i en somatisk praksis og teori, gjennom å innføre somaestetikk som en ny filosofisk diskurs. En somaestetisk filosofi som systematisk tar for seg et rammeverk bestående av psykosomatiske, politisk filosofiske og ontologiske doktriner.

Definisjonen av *Somaesthetics* som et studie av kroppslige erfaringer sentrert rundt det å sette pris på det sanse estetiske, en analyse som kan utvikle en utvidet selvinnsikt, bevissthet, praksis og ny viten i den filosofiske estetikken.⁹⁰

Shusterman påpeker at kunnskap og viten er basert på en sensorisk persepsjon, der sansene tilhører og er betinget av kroppen. Shusterman tilbakeviser filosofiens historiske kritikk av sansene som noe annenrangs og viser til Sokrates og greske filosofer, som så fysisk somatisk trening som et grunnlag for økt oppfattelse og persepsjon, noe de greske filosofer så som en forutsetning for en bedret viten og etisk innstilling. Via en forbedret veiledning og instruksjon av kroppen kan *somaestetikken* derfor være en komplementær vei til å korrigere sanseapparatets yteevne og prestasjon.

Forskjellige asiatiske treningsteknikker ser utvikling og forbedring av sanseapparat som en del av sin filosofi, som f. eks *Hatha yoga*, *Zen meditasjon* og *T'ai chi chuàn*, disse formene ser fysiske øvelser og trening, som en vesentlig del av en bevisstgjøring mot en filosofisk opplysthet.⁹¹

En del av den vestlige kroppsterapien som; *Alexander teknikken*, *Feldenkrais metoden* og *Bioenergetics*, ønsker å endre vaner, defekter og plager. Det å bedre helsen, og å utvikle den sansemotoriske evnen, vil gi en høyere bevissthet og mestring av kroppens fysiske funksjoner, slik at en innsikt oppstår og psykiske plager forsvinner.

Shusterman viser til flere kjente anbefalte teknikker og øvelsesformer som både historisk og nåtidig er brukt til å forbedre og utvikle kroppen; "diverse diets, body piercing, scarification, forms of dance and marital arts, yoga, massage, aerobics, various erotic arts".⁹²

De somaestetiske metoder for kroppsutvikling inkluderes også de moderne psykosomatiske terapier som Feldenkrais, Bioenergetics, Rolfing etc.

For det andre ser Shusterman kroppsbevissthet og den direkte levde fysiske erfaring, som en viktig del av en større selvbevissthet innen filosofien. Bevisstheten om våre fysiske tilstander

⁹⁰ Se Shusterman. 2000, 267.

⁹¹ Se Shusterman. 2000, 268.

⁹² Shusterman, 2000, 272. Her inkorporer Shusterman også sporten *bodybuilding* som en del av en fysisk forbedring og praksis.

og emosjoner kan gi større innsikt, slik at vi unngår usunne holdninger, muskulære spenninger og smerte. F. eks kan den måten vi puster på avdekke emosjonelle tilstander og gjøre oss bevisst på om vi er sinte, anspente eller engstelige. Når vi er ubevisste våre kroppslige tilstander, blir alt en vane og vedvarende smerte kan medføre kroniske lidelser, slik at sansene mister kapasiteten til sensitivitet og glede.

Et av filosofiens mål er evnen til dydig og rettskaffen handling, Shusterman påpeker at en virkningsfull oppnåelse av filosofiske mål, er avhengig av en effektiv vilje, gjennom en somatisk viten og selvinnsikt; "the ability to act as the will to act-depends on somatic efficacy".⁹³ Den estetiske viljen til somatisk forfining og forbedring vil da være avhengig av å studere og undersøke våre kroppslige erfaringer, noe som kan gi en praktisk nærværende forståelse og mestring av vår adferd, slik at vi blir bevisst uvaner og kan forbedre vår adferd. Når en blir bevisst den kroppslige adferd og oppførsel, vil den påvirke den effektive vilje til forfining og mestring av filosofiske mål som f. eks dydige viljes handlinger. I tillegg til tankegangen hos våre dagers kroppsterapeuter, som krever en somatisk selvperfeksjonering, bygger denne tankegangen også på eldre filosofi, der f. eks. "Digenes the Cynic" var en av mange som anbefalte hard og konstant fysisk trening, for på den måten å sikre en bevegelsesfrihet til å oppøve moralsk rettskaffenhet og dydig oppførsel.⁹⁴

I tidsskriftet Samtiden påpeker Shusterman at kroppen også har viktige etiske dimensjoner som det sentrale medium for moralsk disiplin.⁹⁵

"Vi faster og bader for å bli rene, vi disiplinere våre kropp for å øke vår viljestyrke, og vi kan jo utrette mer på den moralske fronten hvis vi er i god fysisk form. Kynikeren Dionysios onanerte en gang på markedsplassen og viste slik at kroppen kan gi oss glede. Dette var hans måte å undervise oss i moral".

Tilsatt viser Shusterman til den dype og gjensidig påvirkning mellom kropp og psyke, et noe uteglemt punkt utenfor den akademiske filosofi. Somatiske terapeuter som Wilhelm Reich, F.M. Alexander og Feldenkrais forklarer smerter, spenninger og dysfunksjoner i kroppen, som en forsterkende årsak til personlighetsproblemer. Problemer som kan helbredes gjennom spesifikke fysiske øvelser og bevisstgjøring via trening; slik som f. eks via kampsportøvelser som T'ai chi chuàn og Zen meditasjons praktikere, som bruker fysiske treningsmetoder til å opparbeide mental kontroll og psykisk velvære.

93 Se Shusterman. 2000, 269.

94 Se Shusterman. 2000, 269. Utsagnet er tatt fra gresk filosofi.

95 Se Samtiden nr. 3 2001, 3.

Shustermans forslag til *somaestetikk* som et eget fagområde, kan sees i sammenheng med det kroppsorienterte og fysiske teater, hvor en kan undersøke hvordan en *ekte kontakt* fysisk og filosofisk kontakt oppstår, ikke bare via det mentale, men hvordan den dype påvirkningen mellom kropp og psyke kan være et utgangspunkt for en filosofisk forståelse.

Det å arbeide med utvikling av kroppen som et moralsk filosofisk anliggende, en somaestetisk praksis som legger vekt på fysisk selvutvikling kan sees i sammenheng med treningen til *Grotowskis Hellige skuespiller*, der skuespilleren skulle penetrere seg selv og overvinne all motstand..

5.1 Somaestetikk og Grotowski

Videre ville jeg se hvordan Richard Shustermans estetiske filosofi *Somaesthetics*, si om teaterarbeidet til den polske Jerzy Grotowski og Lars Øynos arbeid med Grusomhetens Teater. *Somaestetikken* kan også sees i sammenheng med hvordan et sansemotorisk skuespill kan gi en ekte kunstestetisk opplevelse hos publikum.

Shusterman viser til at artistiske genre som dans musikk og visuell estetikk, kan gi et fruktbart bidrag til somaestetikken gjennom sin sansemotoriske forståelse og bevissthet om muskulær bevegelse og indre kroppslig utvikling,

Som et argument for å utvikle Shustermans pluralistiske somaestetikk, vil jeg trekke inn det kroppsorienterte teater med Grotowskis, teatermanifest og teater trening som et bidrag til disiplinen somaestetikk.

Grotowskis teatermetode med den dedikerte skuespiller som overskred sitt eget forsvar og blokkeringer, er en metode som også kroppsorienterte terapier gjør bruk av. Shusterman henviser til den tyske psykologen Wilhelm Reich og hans elev Alexander Løwen, som har utviklet en kroppsterapi etter *bioenergetiske* metoder, basert på en forståelse kroppens språk og kroppsøvelser som skulle løse opp i blokkeringer og forsvar.⁹⁶ Etter Grotowskis syn trengte en også psykologer og antropologer til hjelp i skuespillerens utdanning og arbeidsprosess.

Kroppsorienterte psykoterapier i somaestetikken, kan også sees i sammenheng med Grotowskis dedikerte skuespiller, som via fysiske øvelser og eksperimentering, skulle

⁹⁶ Se Løwen, Alexander: *Bioenergetics*. Coward, McCann&Geoghehan, Inc.1975.

overkomme blokkeringer, utvikle en bevisst selvinnsikt og oppnå en direkte fysisk og spirituell kontakt med publikum.

En kan si at Grotowskis teaterlaboratorium eksperimenter kan overføres til Shustermans begreper om en "analytisk og pragmatisk somaestetikk", hvor Shusterman foreslår en analyseform og spesifikke metoder for kroppslig trening og forbedring. Shusterman påpeker at en virkningsfull oppnåelse av filosofiske mål og moralske dyder, er avhengig av å utvikle en effektiv vilje, gjennom opparbeidelse av en somatisk viten og selvinnsikt. Grotowski gjorde bruk av laboratorieeksperimenter til å studere og undersøke våre kroppslige erfaringer for å øke den kroppslige viten og skuespillerens og publikums selvinnsikt.

Grotowskis teater søken etter å finne det opprinnelige og spirituelle i teateret, via å konfrontere skuespiller og tilskueren med sin egen motstand og avsløre sine fordommer utvidet skuespillerens sanse og kroppsbeherskelse og hadde noe av de samme filosofiske mål om somatisk effektivitet og viljen til å utøve, utføre f. eks dydige viljes handlinger og forbedre både skuespillerens og tilskuerens, evne til sanse kommunikasjon, selvutvikling og prosess.

Grotowskis arbeider har også inspirert ettertidens teaterteoretikere og praktikere og påvirket samtidens teatersyn, og utviklet ulike alternative teatergrupper, som en motvekt til det såkalte *høyverdige* institusjonaliserte teatre.

Shustermans pragmatiske estetikk ønsker i likhet med Grotowski å påvirke det dominante kunstsyn, og utfordre de såkalte høyverdige kunstformer.

Grotowskis manifest og teatertrening griper inn i Shustermans oppbygning av en somaestetisk filosofi, der begge fokuserer på kroppen som et utviklende medium for kommunikasjon og innsikt.

6.0 Artauds teorier om skuespillerens funksjon og arbeid i teateret.

Da Grusomhetens Teater baserer seg på Antonin Artauds visjon om teateret, vil jeg starte med å beskrive Artauds visjoner om teater.

I 1938 publiserte Artaud (1896-1948), sine skrifter om teater via tekstene i *Det dobbelte teater*, Artaud hadde da en lengre yrkeskarriere som teater og filmskuespiller, skribent, og

kritiker, kostymetegner og regissør i Paris.⁹⁷ Artaud ble påvirket av det Balinesiske teateret, som han fikk se under koloniutstillingen i Paris i 1931, der fikk han inspirasjon til å forme et teater basert på riter, transer, kultisk felleskap og magi, et teater som kunne bryte med det konvensjonelle og tradisjonelle.⁹⁸

I *Det dobbelte teater* kan en lese Artauds visjon om å gjenskape teateret og lage en annen form for mening enn det tradisjonelle tekstbaserte teater. Han ønsket et ”metafysisk” teater som kunne lage ett nytt fysisk språk, et språk som skapte en ny poesi i rommet og henvendte seg til sansene ved å gjøre bruk av bl.a. ” musikk, dans, plastikk, pantomime, mimikk, gestikulering, intonasjoner, arkitektur, lys og dekor”. Et teater som gikk bak språket og fant fram til det mytiske i mennesket. Han kritiserte vestens teater som han mente var fylt med psykologiske konflikter, og ville gjøre bruk av metafysikken i det orientalske teateret. Artaud ville skape et mytisk symbolspråk, gjennom en enkelthet i scenariet og enkle ritualer lik det religiøse. Teateret skulle bli seg selv igjen og gjenopprette sin opprinnelige funksjon, et rituelt teater, der det egentlige og mytiske kom fram. Tekstene om ”Pesten” i *Det dobbelte teateret*, ga en symbolsk beskrivelse av samfunnets oppløsningen ”akkurat som pesten, er teateret til for å tømme byller kollektivt”.⁹⁹

Artaud forespeiler et teater som kunne bryte ned konvensjonene og innføre nye fysiske uttrykk, og han mente at ordet måtte vike plassen for gester, lyd, dans og musikk. I teateret skulle skuespilleren ”forlate den vestlige måten å bruke språket på, ved hjelp av plutselige skrik, lyder og lys og uten å bruke vanlige ord, skulle teateret skape en slags ny poesi, der skuespilleren skulle gjøre bruk av forskjellige vibrasjoner og kvaliteter i stemmen”.¹⁰⁰ I arbeidet med skuespilleren mente Artaud at det fantes en slags ”følelsenes muskulatur, som svarer til fysiske lokaliseringer av følelsene”.¹⁰¹ Åndedrettet og pust hadde en betydning for å stimulere de spontane impulser og instinkter.

Hos Artaud fikk regissøren og iscenesetteren en avgjørende funksjon, dette i motsetning til det tekstbaserte teater hvor forfatteren fikk styre forestillingens innhold. Skuespilleren, mente Artaud skulle nektes ethvert personlig initiativ, samtidig som han tenkte seg en slags

⁹⁷ Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*. Overs. Kjell Helgheim, Oslo, Solum Forlag 2000, Helgheims beskrivelse av Artaud, 151.

⁹⁸ Nygaard, Jon: *Teatrets Historie I Europ.*, 1996, s134,135.

⁹⁹ Se Artaud. 2000, s 31, 36,37, 39, 41.

¹⁰⁰ Fra Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*. Overs. Kjell Helgheim, Oslo, Solum Forlag 2000. 80, 81.

¹⁰¹ Se Artaud 2000, 114.

følelsemuskulatur og at man kunne trenge inn i følelsene gjennom åndedrettet.

En kan tolke det som at Artaud ville at skuespilleren skulle realisere et nytt fysisk symbol språk og skape bevegelser og uttrykk som gikk utenfor de tradisjonelle ordene. Skuespillerens funksjon i teateret ble da å gjennomføre Artauds visjon i forhold til å skape metafysiske tilstander som gikk utenfor det dramatiske tekstbaserte teateret. Skuespilleren skulle utvikle de nye magiske teknikkene og uttrykk, og bruke kroppen til å skape et nytt fysisk symbolspråk.

Skuespillerens arbeid hos Artaud kan en se som å utforske kropp og stemme og å gjøre bruk av det rituelle språket, samtidig som skuespillerens funksjon i teateret skulle være å gi en utvidelse av det tradisjonelle teaterspråket og gi en åndelig opplevelse til publikum.

7.0 Grusomhetens Teater.

Grusomhetens Teater produserte sin første forestilling i samarbeid med Trøndelag Teater i 1989, og ble etablert som egen gruppe i 1992 med Lars Øyno som kunstnerisk leder og grunnlegger. Teateret etablerte i 2002 egen scene i kulturhuset Hausmania:

www.hausmania.org lokaler i Oslo, og har siden starten produsert en rekke forestillinger, der en finner igjen flere av de samme skuespillerne i ulike oppsetninger. På teaterets hjemmeside definerer de sin virksomhet med bakgrunn i. Antonin Artauds visjon om teateret som et åndelig og metafysisk teater, og Artauds manifest om ” Det dobbelte teater”.

Grusomhetens Teater: se: <http://www.grusomhetensteater.no/>

Målsettingen med Grusomhetens Teater, fortalte Øyno, er å gjenfinne Antonin Artauds visjon om et åndelig og metafysisk teater, et teater som bygger på urfolkets lærdom. ”Ved å ta fatt i ting som verker under overflaten, kan en skape et åndelig teater som kan fungere som en helende prosess i samfunnet”.¹⁰² Artauds visjon i forhold til å skape et anatomisk teater, gikk utenfor det dramatisk tekstbaserte teateret. Grusomhetens Teater har også som målsetting å gå bakenfor det tekstbaserte teater, og å få kontakt med kroppen slik at det når fram til sanseopplevelsen hos publikum. ”Vi skaper teater med kroppens egen musikalitet, dens pust og poesi, som all handlings begynnelse”.¹⁰³

Lars Øyno som er grunnlegger av og regissør for Grusomhetens Teater, har også en skuespillerkarriere bak seg, hvor han i tillegg opptrer og har spilt i andre forestillinger og filmer. En oppsummering av Øynos forestillinger i Aftenpostens Oslo Puls, kan illustrere

¹⁰² Fra forelesning med Lars Øyno 2005, 25.02.

¹⁰³ Se Grusomhetens Teater 2005, www.Grusomhetensteater.no

noen av hans engasjement som skuespiller og regissør:

http://www.aftenposten.no/kul_und/anmeldelser/?type=scene&tekst=%D8yno%20Lars&sok=director

I 2003 satte Grusomhetens Teater opp sin første barneforestilling: Dukkehuset, som ble spilt på turneer i 2003 og 2004, inkludert Scenekunstbruket, Haugesund Teater, Stamsund, Intern, og tilslutt i 2006 på teaterfestival i Berlin 2006.

Forestillingen var basert på Andre Bjerkes dikt om; Dukken til Dukken til Dukken, og to av de faste skuespillere i besetningen; Hanne Dieserud og Lenka Rosehnal, og i 2004 Silje Breivik som Dukken til Dukken.

Andreas Wiese i Dagbladet beskriver forestillingen som annerledes:

”Det er en tekst som en kinesisk eske, og i Lars Øynos regi er diktet blitt til et svært gjennomarbeidet, spennende og annerledes barneteater. Det er noe urovekkende spennende med ei dokke som leker med ei dokke, og som med stive dokkebevegelser gjør de handlingene barna vanligvis leker.”¹⁰⁴

Teateret hadde i 2004 stor publikum-suksess med forestillingen: Thomasevangeliet, der flere av ensembles faste skuespillere var med: Hanne Dieserud, Robert Skjærstad, Silje Breivik og Martha Kjærven, Øyno tok i også bruk barneskuespillere for å lage en annerledes og mer uskyldig atmosfære.

Her gir Andreas Wiese i Dagbladet forestillingen ovasjoner, og en kan snakke om at Grusomhetens Teater har etablert sin egen særegne stil og sitt eget teaterspråk:

”Slik Thomasevangeliet er en tekst for søkende og mystikere, er Grusomhetens Teater et teater som går andre veier, og leverer forestillinger som slett ikke er for alle. Men for den som vil åpne seg for dette språket, er dette en sterk og annerledes opplevelse. Det kan nesten virke paradoksalt, men Grusomhetens Teater er denne gangen et teater som gir varme, til og med håp”.

Wiese beskriver Lars Øynos teaterform og språk som kompromissløst og alternativt teaterspråk med en sterk visuelt manende form.

”En bildeskapende, underlig sterk og tilsist varm forestilling i et kompromissløst alternativt teaterspråk en visuelt manende stil som klarer å kombinere et drømmelandskap med en framdrift i fortellingen til en vellykket og sterk forestilling. Slett ikke for dem som helst vil ha høytlesning av evangeliet, absolutt for dem som vil utforske teatrets undergjørende makt”.

¹⁰⁴ Wiese, Andreas, Dagbladet 10. april 2003.

Thomasevangeliet var Grusomhetens Teaters 14 forestilling, og en kan si at Lars Øyno har funnet sin form og utviklet et fast teaterspråk, som han benytter i de senere forestillinger. Siste forestilling i 2008 var Teateret og vitenskapen, og i Oslo Puls ble dette stykket definert som ”annerledes, visuelt og vanskelig”. Stykket ble spilt av kvinner, og mange av skuespilleren var nye i Grusomhetens Teaters sammenheng.

[TEATERET & VITENSKAPEN](#) :Kilkk inn for å se anmeldelse i Oslopuls.

Regi: [Lars Øyno](#)

Med: [Odille Blehr](#), [Camilla Vislie](#), [Maria Dommersnes Ramvi](#), [Hanne Dieserud](#), [Cathrine Røisli Tyssen](#), [Ferdanda Branco](#), [Johanna Mørck](#), [Anette Gausereide Pettersen](#), [Nina Eileen Spönnich](#), [Nelly Winterhalder](#), Kjærsti Odden Breivik.

I april 2009 satt Grusomhetens Teater opp et teaterstykke: Fjeldfuglen, etter en ufullstendig operalibretto av Ibsen, Elisabeth Rygg i Oslo puls beskrev Grusomhetens Teater som går egne veier og lager særegne forestillinger; ”en dristig oppsetning preget av et fysisk scenespråk. Dette er en forestilling for de nysgjerrige og for dem som ønsker å oppleve en annerledes Ibsen”.¹⁰⁵

<http://oslopuls.aftenposten.no/hvaskjer/arrangement/article185801.ece>

Og Rygg avslutter med det originale i Grusomhetens Teater:

Det er en spesiell opplevelse vi får i Grusomhetens Teaters nedtaggete bygg i Hausmanns gate. Men ikke desto mindre: en original urfremførelse av en ukjent Ibsen-tekst. Det er ikke hverdagskost.

Og Morgenbladets Elin Høyland skriver i sin kritikk om et teater med ”trollbindande spell” og gir en kort innføring i det særegne som Grusomhetens Teater står for:

Artaud, og dermed Øyno sitt teater, baserer seg på at alt liv må stå i kontakt med andedrettet og musikaliteten til kroppen. Gjennom ei slik innsikt og dyrking kan ein så komme til ei form for opphavleg livskjensle eller sjelstilstand. Reinska, som av pesten, frå korrumpert «sivilisering» av sjel og sansar.¹⁰⁶

8.0 Teaterstykket Blodsprut.

Mitt utgangspunkt for å skrive oppgaven var den direkte kontakten jeg fikk med skuespilleren og spillet, da jeg så og opplevde forestillingen Blodsprut. Teaterstykket Blodsprut er skrevet av den franske teatermannen Antonin Artaud, og hadde urpremiere 15. februar 2005 på Grusomhetens Teater med Lars Øyno som regissør.

¹⁰⁵ Elisabeth Rygg, anmeldelse Oslopuls. 20.04. 2009.

¹⁰⁶ Morgenbladet 30.04. 2009.

Skuespillerne som var med hadde alle vært med i ensembles tidligere oppsetninger: Hanne Dieserud, Robert Skjærstad, Kristofer Hivju, Odille Blehr, Martha Kjørven og Lars Brunborg. Og til musikk og komposisjon har ensemblet gjort bruk av sin faste musiker og komponist: Lars Pedersen.

”Blodsprut” er Antonin Artauds mest kjente skuespill fra 1925, er av mange teaterfolk sett på som uspillelig, teksten i ”Blodsprut” forteller om et ungt kjærlighetspar, som er prisgitt kyniske og korrupte samfunnskrefter. I Artauds stykke blir elskerne skilt fra hverandre. I Grusomhetens Teaters iscenesettelse er kun åpningsreplikkene igjen av Artauds opprinnelige skuespill: Jeg elsker deg og alt er skjønt”.¹⁰⁷

Forestillingen Blodsprut beskrives i programmet til å "handle om kjærlighetens vilkår i vår tid, en ung kjærlighet forsøker å finne fotfeste blant samfunns krefter som forhåner alt som er uselvisk og rent".¹⁰⁸

I fremføringen av stykket brukes en rekke fysiske framstillingsformer og lyder, der alt foregår i ”slow motion”, hvor burleske skikkelser opptrer ikledd stilistiske kostymer. Stykket beskriver en smertefull prosess, og forteller i symbolske vendinger om hvordan samfunnets ødeleggelse og grådighet fører til nedbrytning av ekte kjærlighet. Lars Øyno fortalte etter i intervjuet i februar 2006, at forestillinger som Grusomhetens Teater gjør alltid jobber poetisk med bilder.

”Og det er det er disse sakte bevegelsene med elskernes gjentagne replikker og kurrende lyder om at jeg elsker deg, som ga et eksempel på dette poetiske, samtidig som de fysisk holder tilbake bevegelsene. I stykket blir Marilyn Monroes formaninger: ”I could have loved you once”, et gjennomgangsmotiv, noe som gjør poenget kraftigere”.

Elisabeth Ryggs anmeldelse i Aftenposten kritiserer oppsetningen Blodsprut, til å være for de spesielt interesserte:

Regi: [Øyno Lars](#) Bilder fra Oslopuls, klikk på skuespilleren for å se hvilke forestillinger de har deltatt i:
Med: [Blehr Odille Heftye](#), [Brunborg Lars](#), [Dieserud Hanne](#), [Hivju Kristofer](#), [Kjørven Martha](#), [Skjærstad Robert](#)

”Her er ingen handling fra A til Å. Med hjelp av bevegelser, lyder, lys, sang og musikk formes scenebilder omkring virkelighet og løgn, fornektelse og frihet, kjærlighet og grusomhet, liv og død. På scenen dukker forskjellige menneskeskikkelser opp: Den unge mannen og hans elskede, en lidende kvinne med brudeslør, en kvinne med skarpe klør, en prest og en soldat. De få replikkene er monotone, sangen lidende og bildene stiliserte. ”Blodsprut” er en form for eksperimentelt teater som både fascinerer og irriterer med sitt kontrastfulle scenespråk og direkte

¹⁰⁷ Fra teaterstykket Blodsprut av Antonin Artaud, 1925.

¹⁰⁸ Fra programmet til forestillingen Blodsprut, februar 2005.

fortellerstil.

Dette er nok teater for spesielt interesserte. Og Artaud lar seg ikke fange. Men det er et alvor i hans teorier, tekster og teatersyn. Det angår forholdet mellom lyset og mørket, mellom uskylden og grådigheten, kjærligheten og hatet, mellom livet og døden.

Om man ikke henger med på oppsetningens mange slitsomme innfall og utfall, kommer likevel den dimensjonen frem i Grusomhetens Teaters Blodsprut”.

I Arbeiderbladet den 17. februar 2005 forteller Jørgen Alnæs om et mangfoldig teater som gir en grunnleggende forståelse av ekte kjærlighet og dens umulighet i vårt kommersielle

samfunn: <http://www.dagsavisen.no/kultur/article276521.ece>

Alnæs kritikk synes det er sterk dramatikk, men etterlyser flere assosiasjoner:

Blodsprut, slik det er å se på Grusomhetens Teater er uttrykksterkt og dramatisk men både tematikken og forestillingen i sin helhet blir litt lukket. Det naive synet på kjærligheten blir presentert med så sterke virkemidler at det er vanskelig å se det som annet enn en bombastisk påstand.

Øyno og ensemblet bruker hele rommet og forteller med fakter lyder og gester som resulterer i streke visuelle uttrykk og flere gripende scener. Litt for ofte blir imidlertid assosiasjonsmulighetene for få og grepene med scene og skuespillere for forutsigbare.

I et intervju med Lars Øyno i februar 2006 fortalte han om hvordan forestillingen Blodsprut handler om kjærlighetens vilkår i vårt samfunn, essensen i stykket bygger på den amerikanske psykologen Erich Fromms utgangspunkt; om at vårt samfunn ikke er lagt til rette for kjærligheten.

Teksten i Artauds stykke: ”Jeg elsker deg og alt er skjønt”, viser i begynnelsen den ekte kjærligheten som etter hvert blir korrumpert av et råttent samfunn.

9.0 Intervjuer med Lars Øyno om arbeidet med Grusomhetens Teater.

I den første samtalen med Lars Øyno i desember 2005, fortalte han at mine reaksjoner viste akkurat hva skuespillerne jobbet mot, nemlig den fysiske direkte og spontane kontakten med publikum, en kommunikasjon han ønsket å oppnå uten bruk av tale og ord.¹⁰⁹

I intervju i februar 2006, før han startet på manuset til Den Stygge Andungen, fortalte Lars Øyno mer om bakgrunnen for hans ide om å starte Grusomhetens Teater.

Allerede på teaterskolen begynte Øyno å interessere seg for Antonin Artaud.

Og selve teateret fortalte Øyno, bygger på Antonin Artauds definisjon av *Det Grusomme Teater*, det bygger på den metafysiske tilhørigheten og det primitive i stammesamfunnet, som i transe der en har kontakt med gudene og danser for stammen.

¹⁰⁹ Ferskaug, Hildur: Samtale med Lars Øyno, Oslo 2005, 03.12.

Øyno fortsatte: ”Dette teateret begynner med pusten, gjennom pusteteknikker, der livet tøyes ut på scenen”. Artauds visjon var vanskelig å omsette i skuespillerteknikk, men Øyno viste til at Grotowski oversetter Artauds visjon om teateret, hvor Grotowski dro på reiser til India, der han lærte seg Yoga; teknikker, hvor skuespilleren trener på og kan lære å åpne og slippe, slik som i pusteøvelser og når pusten utvikles vil også en tilstedeværelse og årvåkenhet trenes opp.

”Ved å arbeide med kropp daglig, hvilket er tungt og slitsomt, kan en tøyne grensene for kroppen, en kan komme inn til sårbarheten, noe som kan bli en kilde til erkjennelse”, fortalte Øyno. Og Øyno henviser til *The Holy Actor* hos Grotowski, der skuespilleren blir et slags medium for noe som er større enn ham selv.¹¹⁰

Det detaljerte arbeidet med fingre, stemme, det å stoppe bevegelser, det å gå fra mindre til større bevegelser, baserer seg også på Grotowskis teknikker. I likhet med Grotowski benytter teateret seg av rytmen og musikaliteten, hvor rytmeforskyvninger og konstrateringer utvikler et scenebilde. Scenen er energien, og livsenergien er en kommunikasjon som smitter over på oss.

Lars Øyno utdypet videre i intervjuet i februar 2006, om hvordan Grusomhetens Teater baserte seg på arbeidet med kropp, der teateret hadde utviklet en fysisk forankring, og hvor Øyno fortalte at han i den første forestillingen med teateret, hadde arbeidet sammen med Tom Fjordefalk fra Odin teatret.¹¹¹ Og den første forestillingen til Grusomhetens Teater i 1989, hadde Lars Øyno og Tom Fjordefalk regien sammen. Forestillingen Elagabal ble spilt på gamle Blax Box teaters scene der handlingen var spunnet rundt; ”maktintriger i Romerriket, og stykkets ingredienser bestod blant annet av tvekjønnethet, fallosdyrkelse, kastratlatter, blodsutgytelse og tilløp til videovold”.¹¹²

Gjennom samarbeidet med Fjordefalk, og utvikling av Grotowskis teknikker, kan en se at Lars Øyno allerede i starten av sine oppsetninger med Grusomhetens Teater tok i bruk deler av Grotowskis skuespillmetoder, som han mente også kunne gi en dypere formidling av Artauds ideer.

I tre video intervjuer etter forestillingen med *Den stygge Andungen*, utdypet Lars Øyno Grusomhetens Teater visjoner, og jeg spurte om årsaken til at han ville starte Grusomhetens

¹¹⁰ Se problemstilling om Grotowskis hellige skuepillere.

¹¹¹ Odin Teateret, et eksperimentelt teater, etablert i Oslo 1964, flyttet til Danmark i 1966.

¹¹² Se beskrivelse av stykket Elagabal på internett : www.Grusomhetensteater.no

Teater.¹¹³

Lars Øyno svarte at han allerede på teaterhøyskolen, da han utdannet seg som klassisk skuespiller på 80 tallet begynte å lese om Antonin Artauds ideer, og ville etter endt læretid gå i gang med et teater med inspirasjon av Artauds tanker.

Og Øyno utdyper hva han i likhet med Artaud vil med teateret: ”Fordi det var et teater som var i bruk og ville noe mer enn å underholde, hvor teateret var et middel for folk til å forstå menneskets situasjon på et mye dypere plan, enn det psykologiske realistiske teateret”.¹¹⁴

I videointervjuet forteller Øyno: ”Artaud er politikk og Grusomhetens Teater, det er revolt, bare i navnet er det en protest mot et konvensjonelt kultursyn, inspirert av det rituelle teater, hvor det rituelle teater hadde en betydning for at man skulle oppnå noe positivt. Og alle de viktige store visjonene, dette store målet for teater var noe som fascinerte meg, og det er noe med energiene her i Grusomhetens Teater. Det er mye kraftige energier her, det må altså en større krigserklæring til mot virkeligheten, som det tradisjonelle psykologiske teater ikke har mulighet til å nærme seg, disse energiene finnes ikke i et psykologisk teater. Som er et nokså passivt antienergifylt spill, hvor man skal kjenne igjen sine hverdagslige sosialrealistiske konflikter. Jeg føler at jeg selv har såpass aggresjon i forhold til tingenes tilstand, at dette teateret, formuleringen til Artaud kjente jeg i hjertet, at her var det en vei, en måte å bruke teateret på som falt sammen med den energien jeg mente var nødvendig for å motsi systemet. Det må altså kraftig pepper til og derfor kraftige midler, og derfor Grusomhetens Teater, men med ønske om at vi skal komme på en bedre retning som det også var for Artaud.”

Lars Ø fortalte videre at teateret var et middel til å tolke og forstå menneskets situasjon på et mye dypere plan enn det psykologiske og realistiske taleteateret kunne. Der teateret kunne ta for seg det utrettferdige systemet, og finne de dypere og skjulte mekanismer som finnes i systemet, som ødelegger for oss og sørger for at godene plasseres et sted, mens andre ikke får noe. Denne tankegangen er nødvendig for at ethvert system skal eksistere, så Øyno mener at Artaud i likhet med Grusomhetens Teater er et politisk prosjekt.

Lars Øyno fortalte i videointervjuet mer detaljert om sin egen skuespillerutvikling, hvor han først kom i kontakt med Tom Fjordefalk på Trøndelag Teater i 1989. Under oppsetning av stykkene lærte Tom bort sine fysiske teknikker for skuespillere, og Øyno utviklet et årelanget samarbeid med Tom. Fjordefalk fortalte Øyno, hadde også en lang erfaring i fysisk

¹¹³ Ferskaug, Hildur videointervjuer med Lars Øyno , etter forestilling med den Stygge Andungen i november 2006.

¹¹⁴ Ferskaug: Videointervjuer med Lars Øyno. 2006

teaterarbeid, hvor han i likhet med Eugenio Barba også hadde arbeidet sammen med Jerzy Grotowskis og lært hans fysiske teaterteknikk i Polen. I perioden 1974 til 1984 hadde Tom Fjordefalk vært med som skuespiller i en rekke forestillinger i det mer fysisk orienterte Odin Teatret, drevet av den italiensk-norske Eugeino Barba, som også var utgiver av Grotowskis tekster i boken; *Towards a poor Theatre*.¹¹⁵ Odin teateret ble etablert som et eksperimentelt teater i 1964 i Oslo, med tilnavnet ”Nordisk teaterlaboratorium”, og flyttet i 1966 til Holsterbro i Danmark.

Av Tom Fjordefalk lærte Øyno mye om det fysiske arbeidet med skuespillere, og Øyno fortalte at han selv også hadde gått på små kurs med Grotowskis skuespillere, hvor han bruker noen av de fysiske metodene han har lært om Grotowskis teknikker i prøveprosessen og forestillinger.

Etter hvert utviklet Lars Øyno sine egne fysiske teatermetoder, der iscenesettelsene og måter å skape teaterstykker på, baserte seg mye på lesningen av Artaud og Grotowskis arbeid. Øyno ga en mer innførende orientering i hvordan Grusomhetens Teater spesielle metode ble utviklet.

Det hadde tatt 16 år, fortalte Øyno å forske på og utvikle, sin form og dette spesielle fysiske uttrykket hos Grusomhetens Teater som også var hentet fra Øynos egne erfaringer og idé om hva teater skulle være, og etter hvert utviklet Øynos teaterregi seg til et eget språk og skapte det spesielle og spesifikke i Grusomheten Teaters uttrykk.

Øyno fortalte at han i sitt arbeid bruker alt også fra det tradisjonelle teateret, han bruker dukkespill selv om han ikke kunne dukkespill, og han prøver å skape øvelser og teorier sett ut fra Artaud og Grotowskis arbeid. Teateret forteller Øyno, er en syntese et uttrykk, fysisk og gestisk og henter også inspirasjon fra østerlandsk teater, noe som gir et språk av tegn, og teateret er et vitenskapelig korstog, som Artaud sier; ”teateret er vitenskap og poesi”.

I videointervjuet spurte jeg Øyno videre om øvelsene de gjorde under prøveprosessen: Øyno fortalte at i denne spesielle fysiske formidlingen av teateret, vektlegger han utviklingen av den sansemessige kommunikasjon med skuespillerens kropp og det at skuespilleren skulle fornemme de helhetlige prosessene på scenegulvet. Her det viktig at skuespillerne kommer

¹¹⁵ Eugenio Barba intervjuet Grotowski om sine ideer til *Det fattige teater*. Odin teaterets forlag. 1968

tett innpå hverandre og i nærkontakt.

Øvelser for å opparbeide kontakt og kommunikasjon, gjøres bla gjennom omsorgsøvelser hvor to og to sitter stille og puster over ryggene til hverandre.¹¹⁶

Her har Øyno forskjellige øvelser nedskrevet fra Tom, Odin teateret og den norske Stella Polaris.¹¹⁷

Øyno fikk også inspirasjon fra det amerikansk baserte undergrunnsteateret: ”The Living Theatre”, et teater som baserte seg mer på kollektive bevegelser, der skuespillernes kropper arbeidet sammen.¹¹⁸

The Living Theatre tok også utgangspunkt i [Antonin Artaud](#), og hans ide om ”Det Dobbelte Teater” og benytte framstilling av Artauds metafysiske tanke om et Grusomhetens Teater.¹¹⁹ Øyno ser det kollektive gruppearbeidet i *The Living Theatre*, et gruppearbeide som også kom fra Grotowski, som svært viktig.

Øyno legger vekt på utviklingen og av hele skuespillergruppen til en kollektiv helhet:

”Øvelser som kan handle om dette kollektive, få gruppa sammen, sånn at man ikke står ut individuelt, selv om individualismen ligger der, når hver skaper sin karakter”.

Etter hvert har Øyno utviklet spesifikke øvelser som han syns fungerer godt for samhandling og den kollektive følelsen, en av øvelsene når alle løper rundt i ring og sier; ”ha, ha, ha, ha, hi, hi ...” Og i øvelsen med lydsøylen hvor alle gjør lyd oppover uten å slippe den og fører den som en fontene sakte ned igjen, og man lytter seg sammen.¹²⁰

Disse øvelsene er svært viktig for utviklingen av scenarioet forteller Øyno og viser til hva Tom Fordefalk sa; ”det er bakveien til å ta scenarioet, og gjennom disse øvelsene, kan skuespilleren få et materiale som siden kan gå inn i improvisasjonen”.

Lars Øyno fortsetter å fortelle at han ser på skuespilleren i likhet med Grotowski som noe større enn bare å framstille en karakter ute på gulvet; ”han er og skaper en karakter ute på gulvet”, men samtidig gir han seg til en mye større idé og visjon”.

At skuespilleren er mye mer enn i et vanlig teater, forteller Øyno, der han må fire på sitt ego og gå inn å dedisere seg til en idé og gjennom det skal han få glede og kreativitet. Og mange

¹¹⁶ Se DVD prøver til Den Stygge Andungen, opptak Ferskaug Hildur 2006.

¹¹⁷ Teatergruppen *Stella Polaris* ble dannet i 1985 av Merete Klingen og Per Spildra Borg, begge med erfaring fra Saltkompagniet (1979-81), Teater Bejlash (81-85) og Garzienice (83 - 86).

¹¹⁸ ”The Linving Theatre”, en amerikansk eksperimentell teatergruppe, etablert i 1947, som baserer seg på Artauds tekster og forestillinger som viser hans metafysiske bilder i en opprørsk form.

¹¹⁹ Se kapittel om Artaud.

¹²⁰ Se DVD, opptak prøver til Den Stygge Andungen. Ferskaug, Hildur. 2006

henvender seg til teateret, fordi her får man hengi seg til en annen idé og overskride samfunnsnormene. Hos oss er det lov å overskride normer, her kan man forbryte seg, her er kan en oppleve anarkiet som også holdes borte fra oss under det rådende samfunnssystem”, og Øyno beskriver det som dette kaos, som er en del av oss og må erkjennes.

Skuespilleren er mer en kroppsaktør som jobber både mentalt og med kroppen, han må kunne mange disipliner, mye mer enn en tradisjonell skuespiller. Denne uttalelsen fra hva Øyno om hva skuespilleren skal kunne, kan også minne om hva Grotowski ønsket å utvikle hos *det sanne og hellige skuespill*.

Øyno forteller at mye av fundamentet for utvikling av skuespiller og spillet på scenen bygges opp av dette motsetningenes spill, skuespilleren må kunne skape teknikkene med brudd altså, hvordan en bygger opp retningene og bryter og hvordan bevegelsen kan kontrasteres i scene dramatikken.

Øyno vektlegger også det å jobbe bevisst med små enkle bevegelser, som f. eks det å jobbe med øynene og oppøvelsen av det å skifte retning på øyebevegelser.

Skuespilleren, må kunne lære å ha kontrastene og brudd i scenariet i bevisstheten.

Og ved å bruke andre tolkningsmuligheter tror Øyno at skuespilleren blir satt i en annen stemning som i en drøm, og opplever en metafysisk virkelighet hvor de forbinder seg til det mer fundamentale og oppnår en dypere tilstedeværelse. Dette vekker nysgjerrighet og åpner for andre referansepunkter, men det vil også oppleves som en viss grad av smerte i tingene, forteller Øyno.

Og her kan en se at Øyno arbeider med å få fram Artauds ideer om teateret, når Øyno forteller at: ”Grusomhetens Teater og Artaud nettopp er, å få fram en slags underliggende livssmerte”.

Og Øyno ser Grusomhetens Teater som en del av et større kulturbegrep og som et alternativ til det tradisjonelle teater. Øyno vil vise at teater kan uttrykke seg på en annen måte enn det psykologiske, han betegner sitt teater som et anarkistisk teater som ønsker å skape grunnlag for en revolt, en omveltning og som ønsker å sette i gang en forandring. En del av Øynos visjon er å få til et nyskapende og annerledes teater og han ønsker å utvikle teateret til å bli mer farlig og slagkraftig, et teater som vil få mer betydning i samfunnet.

Lars Øyno fortsatte i videointervjuene å utdype om hvorfor han ville sette opp stykket *Den Stygge Andungen*.¹²¹

¹²¹ Ferskaug, Hildur videointervjuer, etter forestilling med *den Stygge Andungen* i november 2006.

Øyno fortalte at eventyrverdenen er et fint utgangspunkt for å lage et drømmeaktig univers, der han fant det metafysiske aspektet i eventyrene. Og teateret er til for å få fram dette som er gjemt bort, denne utrettferdigheten som HC Andersen beskriver i eventyrene, forteller Øyno. Andersen beskriver i en poetisk og billedaktig form, om vi som er annerledes og faller utenfor. Øyno ser Andersens eventyr i sammenheng med Artauds tankegang om hva som ødelegger samfunnet, og Øyno fant det politiske i Andersens eventyr, som gir en protest mot et urettferdig system.

10.0 Forestillingen: Den stygge Andungen

Forestillingen Den stygge Andungen hadde premiere på teaterets scene i Hausmania den 11. november 2006. Forestillingen ble spilt fram til 3. desember 2006 på Grusomhetens Teaters scene: [Hausmania](#).¹²²

Med Lars Øyno sitt manus og regi, åtte voksne skuespillere og to barneskuespillere, ble forestillingen Den Stygge Andungen en suksess.

De voksne skuespillere var: Camilla Vislie, Robert Skjærstad, Lars Brunborg, Hanne Dieserud, Odille Heftye Blehr, Jimmie Jonasson, Rita Lindanger. Og Barneskuespillerene: Vilde O. Rommetveit og Tuva Moen, som begge også spilte fiolin i stykket.

Og ikke minst bestod forestillingen av mange og forskjelligartede kostymer og masker/dukker unikt tilpasset Øynos bildefortelling.

Scenografi/Kostymedesign: Ole Jacob Børretzen, Hilde Elisabeth Brunstad, Lars Øyno

Lysdesign: Elisabeth Kjeldahl Nilsson

Og musikken var komponert av ensembles faste komponist Lars Pedersen/WHEN, til akkompagnement på piano og sang av Rita Lindanger, som også var fortellerstemme, sanger og musiker under oppsetningen.

En kan se at forestillingens umiddelbare suksess ga stykket et utvidet nedsalgsfelt, slik at stykket ble satt opp på flere scener i Norge og utlandet. Det ble spilt på [Trøndelag teater](#): 25., 26. og 27. januar, og på [Hovefestivalen](#) i Arendal den 28. juni 2007. Forestillingen ble populær og ble tatt ut til [NO-LIMIT](#)-festivalen i Berlin den 26. oktober 2007. I Norge fortsatte suksessen hvor Den Stygge Andungen ble satt opp på [Rogaland Teater](#) den 9.-10. november 2007. I utlandet ble stykket spilt i Mainz på ["Grenzenlos Kultur Festival"](#) den 16.09.08 og Harry Crook Theatre den 20 og 21.09.08

¹²² Grusomhetens teater har bygget opp sin egen scene i kulturhuset Hausmania i Oslo.

Teaterstykket: Den Stygge Andungen, baserer seg på HC Andersens eventyr og Lars Øyno henter scener fra hans ulykkelige barndom i fattigdom, hvor han i oppveksten opplevde mobbing på Latinskolen i København, og Øyno viser hvordan Andersen så forskjellene mellom det rike borgerskapet og tok parti for de svake og fattige i samfunnet.

Lars Øyno viderefører og utvikler Grusomhetens Teaters spesielle språk og fortellerform, med den rituelle transelignende opptreden i stykket Den Stygge Andungen.

Forestillingen har Øyno delt inn i forskjellige scener som jeg vil henvise til videre i oppgaven ved å utheve disse i kursiv. Nærmest hele forestillingen er tatt opp på video, som jeg legger ved oppgaven på en DVD.¹²³

Forestilling starter med en syngedame på piano som i en musikkabaret, en ildfull dame i rød kjole og rødt hår, som driver stykket framover med sang og pianoakkompagnement, syngedamen oversetter også talen med tegnspråk innimellom scenene. I åpningen introduserer Øyno et barn med en fele liggende på en seng som reiser seg og spiller sakte og en hører synging bak scenen med lav dansk aksent fra sangen: ”Rosene blomstrer i Dale”, en plakat med tysk tekst og bilde av Goethe lyser opp sceneteppet og inn kommer en skikkelse gammeldags dress, lignende HC Andersen med en liten lekeand og mumler uforståelige ord, og HC Andersen skikkelsen glir sakte over gulvet på ryggen og beveger seg i makabre stillinger, som i en transe. Det avløses av en dronningslignende dame med enorm parykk og kjole som sakte kommer glidende inn med stiliserte bevegelser mens hun sier ”hvem er vakrest”, bevegelsene hennes er stykkvise akkurat som i en dans.

I scenen med et *kongeopptog*, kommer en rekke av HC Andersens figurer fra eventyrene sakte over gulvet, vi ser en konge med krone, en liten pike- som kan være fra Piken med Fyrstikkene og en krumrygget lærer med stokk som slår i vei på HC Andersens figur og tilslutt en kvinne slepende på et kors. Alle figurene beveger seg i samme mønstre, noen mumler og nikker, opptoget ser ut som de er i en transe. Opptoget beveger seg repetitivt fram og tilbake og forsvinner inn bak scenen.

Rita kabaretsangerinnen synger; ”det er et yndig land”, assosiasjonene tar form, med en video av andedammen, starter den rødkledde syngedamen de første setningene i eventyret fra Den

¹²³ Se DVD. Ferskaug, Hildur, video opptak av forestillingen Den Stygge Andungen. 2006

Stygge Andungen. På sceneteppet ser vi et bilde av en gammel dansk herregård.

Det fortsetter med en repetitiv transeaktiv scene, hvor skuespillerne småtrippende og sakte kommer inn, de bærer noen enorme masker som viser ansiktene et forvridt borgerskap, under maskene høres en visken; ”det er sågud deilig på landet”. En ensom skikkelse med rose i hånden som kommer litt etter følget. Maskene beveger seg sakte i formasjon og snakker og synger i takt, og den lille masken med rosen blir tatt inn til mumlende maskespillet og dronningen trår fram og siterer setninger fra eventyret og maskeraden slutter i en vill og hylende kakofoni, der alle går ut av scenen.

Videre i stykket kommer forskjellige scener i det langsomme og transeaktige spillet, med et visuelt drømmelandskap, der karakterene beveger seg i faste mønstre, for så plutselig å bryte opp.

En *andescene* hvor de gule mumlende endene i menneskestørrelse står sammen og holder den svarte ensomme anden utenfor sin krets med mobbing, skjer også i det samme fysiske bevegelsesmønsteret.¹²⁴

I *jegerscenen* med en lokkeanden, går jegerne i et rytmisk mønster over scenen, mens lokkeanden utfører en transeaktig dans, som etter hvert beveger seg over i offerets tilstand.

I *jegerscenen* opplever vi lokkeandens smertefulle dans, og det kroppslige uttrykket til Odhil Heftye Blehr setter oss inn i hvordan en jakt symboliserer et offer i samfunnet.

Og i *Røde Kors scenen* kommer krigens kaotiske og smertefulle realitet tett innpå, der Hjelperne beveger seg først i krakilske mønstre og mens de leter etter skadelidende, for så makabert å le høylydt og skrikende av krigens tilstand.

I sluttscenen blir barnet båret inn og oppstår som en svane, en fugl flyr over scenen som et håp inn i mørket.

11.0 Kritikere og publikum

Den første anmeldelsen av Elisabeth Rygg i Aftenpostens Oslo Puls, basert på generalprøven, ga stykket ovasjoner og anerkjennelse for sitt innholdsrike og delaktige innhold.¹²⁵

Et utklipp fra Elisabeth Ryggs kritikk kan illustrere noe av hva forestillingen dreide seg om og hun viser til Grusomhetens Teaters særegne kjennetegn, der skuespillerne viser et *rituelt*

¹²⁴ Se DVD fra teaterstykket Den Stygge Andungen, opptak Ferskaug Hildur 2006.

¹²⁵ Rygg, Elisabeth anmeldelse av Den Stygge Andungen.13.11.2006, <http://oslopuls.aftenposten.no/?service=redirect&sourceid=1530553>

teaterspråk og handlingen baserer seg på et fysisk uttrykk:

Regissør Lars Øyno forteller ikke en enkel historie fra a til å. Her er langdryge scener fra krig og katastrofe, røyklagte sekvenser med gråt og hyl. Den korthugde spillestilen er krevende og balanserer enkelte ganger hårfint mot parodien. Men et disiplinert ensemble skaper et særegent spill om konformitet som ender med menneskeforakt. Som en visuell komposisjon vokser den ene scenen ut av den andre. Bilder av alt fra idyllisk andedam til referanser til Hitler og nazismen projiseres på det store bakteppet. Ni skuespillere, hvorav en kabaretsangerinne, utforsker rommet og tekstgrunnlaget ved hjelp av et fysisk teaterspråk, rituelle opptog og musikk. De originale opptogene, der mennesker skrider over scenegulvet i sakte bevegelser, er blitt Grusomhetens Teaters kjennetegn.¹²⁶

Og Rygg som har anmeldt flere av Grusomhetens Teaters oppsetninger, forteller i denne anmeldelsen hvordan teateret får fram Antonin Artauds ideer:

Det Antonin Artaud-inspirerte teatret går løs på teksten på sin måte. Teaterteoretikeren Artaud sammenlignet teatret med pesten: Man må være forberedt på smerte. Ordet er sidestilt med bevegelse. Den lille kjellerscenen i Hausmanns gate 34 i Oslo er en enkel "black box", et svart rom som fylles av mennesker, masker, musikk, bevegelser, lys, ord og bilder.

Rygg tar også fram hvordan Øyno ved hjelp av virkemidler som de overdrevne kostymer og gigantiske masker, klarer å skape scener som formidler flere sjikt i forestillingen. "Via kostymer og maskedesign som er overdrevne og overveldende understrekes HC Andersens liv og eventyr". Hun viser også til mobbescenen gjør inntrykk; "der fem gule ender kjemper mot en svart and".

En kommentar fra en av Aftenpostens lesere, henviser til hvordan Øyno med sin forestilling fanger inn mer enn hva det tradisjonelle teatret kan gi, og gir forestillingen fem i karakter:

Teater som dette krever muligens mer anstrengelse fra tilskuerens side enn en Disney-DVD. Så gir det da også rikelig tilbake til den som velger å engasjere seg. Visst kan det gå det langsomt noen ganger, tablåene bærer akkurat så lenge som det er overskudd i skuespillerne til å fylle dem med energi og mening. Likevel er hele konstruksjonen langt mer utfordrende, interessant og medmenneskelig enn det meste av det rutinemessige teateret som lages på de fleste andre scener i landet.¹²⁷

Anmeldelsen i Dagsavisen har funnet andre sider enn Ryggs observasjoner i Aftenposten og utdyper mer om hva Grusomhetens Teater står for.¹²⁸

¹²⁶ H.C. Andersens fortelling om Den Stygge Andungen, er et eventyr. Men det er også en historie om å bli forlatt, forstøtt og utestengt. Rygg, Elisabeth Aftenposten. 13.11.2006

¹²⁷ Aftenposten, den 20 november 2006, kommentar fra en tilskuer.

¹²⁸ Elisabeth Lenslie. Anmeldelse i Dagsavisen den 13.11. 2006.

Elisabeth Lenslie beskriver stykket som en: ”Subversiv samfunns-kommentar”, og kaller forestillingen ”et tragikomisk musikkteater som gir oss et hardtslående vrengebilde på vår tid”. Lenslie tar også musikken og komposisjonen med som en viktig del av skuespillet, der Øynos faste komponist: Lars Pedersen har gjort lydkulisser og spiller på scenen sammen med Rita Lekanger som også spiller piano og synger og lager akkompagnement til scenene.

Leinslie beskriver også forestillingen Den Stygge Andungen som en fysisk direkte opplevelse, hvor hun opplever en *ekte fysisk kontakt* når hun beskriver forestillingen som å treffe rett i magen.

Har du ikke sett teaterensemblet Grusomhetens Teater før? Nei? Da er ”Den Stygge Andungen” en flott anledning. Dette er en av de beste forestillingene fra Grusomhetens Teater på flere år. Den treffer rett i magen.

Lenslie opplever også at Øyno formidler flere lag i sin iscenesettelse, hun beskriver scenene som skiftende fra et kommenterende metanivå til indre bilder på menneskers emosjonelle opplevelser:

Forestillingen har mange lag, og det var mye symbolikk som gikk meg hus forbi. Men sikkert er det at ”Den Stygge Andungen” er en hardtslående subversiv samfunnskommentar, hvor anden utsettes for sterk metaforisering. Et gjennomgående og sentralt tema dreide seg om undertrykking og overgrep, på mange plan. Fra andungenes mobbing av svaneungen, via borgerskapets undertrykking av egne og andre, til hvordan en nasjonalstat kan bryte ned enkeltindividet. Samtidig uttales et generelt budskap om at mennesket bør respektere mennesket.

.

Morgenbladets anmelder Henning Gärtner har øyensynlig fått tak i *publikums direkte nærvær og kontakt med skuespillerne*, som Grusomhetens teater representerer. Gärtner beskriver scenene bestående av bevegelser som gir et intenst nærvær og i sin anmeldelse beskriver han skuespillet til å være: ”en stillferdig ekstase som gradvis forplanter seg i publikum”.¹²⁹

12.0 Hva ligger bak Lars Øynos forestilling?

I videointervjuene utdypet også Lars Øyno hva forestillingen Den Stygge Andungen handler om; ”det har med forvandling fra å være utstøtt, ensom og alene, en som ingen vil vite av og så ender opp som en svane”. Øyno forteller videre, ”det blir som den alkymistiske prosessen, hvor en lager gull av jern, og forestillingen handler om alle som faller utenfor samfunnet, de som er lavest på rangstigen og ikke tillegges noen verdi, den som er stygg, ensom og alene”.

¹²⁹ Gärtner, Henning: *Mumlende ekstase*, anmeldelse i Morgenbladet 17. november 2006.

Øyno ville vise hvem HC Andersen var, så i stykket har han gjort det tydeligere at det faktisk dreiser seg om HC Andersen. Øyno ville beholde eventyret, det barnslige og naive, samtidig som han ville gjøre det metaforisk forståelig for voksne, i en farligere tydeligere og mer brutal form.

Øyno ville få folk til å tenke, og i forestillingen stiller han flere spørsmål: ” Hvem er andegården? Hvem er representantene for andegården i dag? Hvem er den kalde vinteren? Hvem er jegerne? ”

Øyno forteller at han jobber med å finne noe i systemet som er så hardt og kaldt at det ødelegger oss, og at den politiske kritikken ligger i eventyrene, med forestillingen ville Øyno også skape et lys og en positiv vei fremover som gir et håp.

Og Øyno forteller hvordan han jobber med scenene, som i *kongeoppstoget*, en prosesjon hvor han hadde en tanke bak å oppstille et persongalleri fra eventyrene, slik som med ”Piken med fyrstikkene”, og han ville vise den politiske dobbelheten i figurene.

Ved å skape en annen rytme enn den vi har til daglig, det at figurene går så sakte og har en masse gjøremål, ville han vise en motrytme til det som vanligvis er, en annen måte å tenke på som kunne gi muligheten til å lage inn en kontroversiell idé, og få fram det han vil si.

Denne teknikken startet Øyno med allerede i sin første forestilling *Alaska*, der han skapte et metaforisk teater og slik som han gjorde i herregårdsscenen, hvor skuespilleren går sakte og danner mønstre på scenen og så plutselig stopper.

Øyno forklarer hva scenene er basert på: ”Bak de store maskene i *herregårdsscenen* ser vi heller ikke skuespillerne, disse scenene henter inspirasjon fra rituelt teater og Artaud, forteller Øyno. ”Denne scenen beskriver aristokratiet som omga H.C. Andersen der han bodde på syd Sjølland, et aristokrati han var avhengig av og om han ikke hadde vært en berømt dikter, så hadde aristokratiet støtt ham ut”, forteller Øyno. I begynnelsen av stykket er han sammen med dette aristokratiet, senere kommer akkurat det samme bevegelsesmønsteret i andekostymer og da er vi i andegården. ”Og jeg mener at det aristokratiet han omga seg med på den tiden, var modell for den skravlete andegården, hvor alle var opptatt av hvem som var høyest i posisjon og status”.

Senere i Andegården lar Øyno endene gå i samme mønsteret som i *aristokrati* scenen, ”de er bare en skygge av den samme scene, der er HC Andersen er en; ”black man” og de hakker ham ut”. ”Der skiller han seg ut, da er han outsideren som skal tas, og da har vi den stygge andungen”, forteller Øyno. Og Rita syngedamen som skulle være andungens stemme, bryter de andre elementene og skaper en uforutsigbarhet i scenarioet og hos publikum, Øyno forteller at det er en hensikt å skape en form for angst med denne stemmen som kommer fra

sidelinjen. Scenene er noe de voksne kjenner igjen fra sin skolegang, forteller Øyno, ”og alle har jo opplevd å være mobbeoffer, eller de har vært en av overgriperne”. ”Det mobbes jo på arbeidsplassen, og mobbing er en klassisk situasjon, hvor en som er annerledes skal holdes utenfor”.

Og med scenene vil Øyno være tydelig for å få fram masse smerte, der et viktig element på siden viser forholdet mellom rik og fattig, via et poetisk landskap vil han få folk til å trekke paralleller til virkeligheten og gi tilskueren muligheten til å være kreativ og se det de vil se. Han nevner eksemplet i *jaktscenen*, hvor angriperne har på seg Østerrikske grønne frakker og utstøter en masse latter, og lokkeanden symboliserer en viss form for offer som er i dødsangst og redsel. Øyno henviser til at latter var svært viktig for SS under eksekusjonen av jøder under krigen i Tyskland, eller massehenrettelsene i Øst Europa.

Øyno forteller at han har brukt historiske bilder for å skape mange lag og referanser, samtidig som han ville beholde stemningen med HC Andersen inntakt i stykket.

Tilsatt vil Øyno skape et håp og vise at når han blir en svane, ”så er han glad for de smertelige erfaringene han hadde gjort”.

”Og det er Gunvor Hofmos dikt som skriver om å være på den andre siden, om den smerten det er å være utstøtt”, forteller Øyno og dette diktet har Øyno tatt med på slutten av stykket.

”Det å bli minnet om at det er dette historien handler om, så forvandles han til en svane gjennom å forvandles til et barn, som løftes opp til en poetisk uskyldstilstand, en tilstand av renhet og det er noe vi er ute etter, som er forbundet med Artauds tankegang og Grusomhetens Teater skal avstedkomme”, avslutter Øyno.

I oppsetningen av *Den Stygge Andungen*, får en se at de detaljerte scenene Øyno framstiller, er nøye gjennomtenkt slik at publikum kan få oppleve flere lag fra hver scene og at de skal treffe forskjellige punkter i folks bevissthet og han vil få dem til å oppleve smerte og grusomhet direkte på kroppen, og la publikum få noe å reflektere over etter at forestillingen er over, samtidig som Øyno ønsker å formidle et håp og gi publikum en større bevissthet og forståelse med sine forestillinger.

13.0 Prøveprosessen til *Den Stygge Andungen*.

Nede i Grusomhetens Teaters lokaler i Hausmania, stilte jeg opp på første prøvedag den 20. august 2006. Lars Øyno introdusert meg som en observatør med videokamera, som han hadde gitt tillatelse til fordi jeg skulle skrive en oppgave om teateret.

Etter en kort introduksjon første dag, startet Øyno med noen leseprøver fra manus, med

tekster som kunne utvikles i stemmearbeidet senere.

Jeg vil kort referere til øvelser som ble gjort da disse ble gjentatt hver dag i den første delen av prøveperioden. Øvelsene har jeg også samlet som korte eksempler på en DVD.¹³⁰ Og disse Øvelsene har Øyno utviklet til å bli en del av den vanlige prøveprosessen til Grusomhetens Teaters oppsetninger, øvelser som han har funnet og utviklet gjennom flere års utvikling av det som er blitt det spesielle ved teaterets arbeidsmetoder.

Øyno startet den første dagen med å lære bort *omsorgs* og oppvarmingsøvelser, den første øvelsen bestod av at to av skuespillerne gjorde klappemassasje på den tredje over hele kroppen, og avsluttet med å løfte kroppen til den tredje sakte opp mens de holdt kroppen oppe.

Øyno fortsatte med en ny omsorgsøvelse hvor skuespillerne sakte løftet hverandre, og deretter lente seg over hverandres rygger og sakte tøyet hverandres kropp, ved å dra sakte i armen og gi et lite dytt.

I en pusteøvelse ligger skuespillerne på kne over hverandre og kjenner på hverandres pust, og den ene løfter og støtter opp mot ryggen til den andre, mens de puster i takt.

Disse øvelsene som ble gjort den første dagen var med å skape en stemning av velvære og avslappethet i salen.¹³¹

Så fulgte Øyno opp med yoga og øyeøvelser, hvor han i øyeøvelsene lar den ene skuespilleren følge den andres finger med øynene. Etter dette introduserte Øyno falløvelsene, der skuespillerne står i ring og faller i sakte fart etter hverandre. Deretter ba Øyno skuespillerne å falle først enkeltvis og så i grupper.

På den måten lar han skuespillerne lære å stole på sin egen kropp og oppøve en kontroll over det fysiske uttrykket. I videointervjuene fortalte Øyno om hvordan han jobbet, og viste til at disseøvelsen var svært viktige for utvikling av den kollektive gruppefølelsen, noe som er utgangspunktet for Grusomhetens Teaters arbeidsmetoder, nemlig det å utvikle skuespilleren til noe mer enn det å skape en individuell karakter. Øyno vektlegger med disse øvelsene utviklingen av den sansemessige kommunikasjon med skuespillerens kropp og ser det som viktig at skuespillerne kommer tett innpå hverandre og er i nærkontakt med hverandre.

¹³⁰ Ferskaug, Hildur, utdrag video opptak prøveprosessen til Den Stygge Andungen Se DVD, opptak av prøvene ble gjort fra august til og med november 2006.

¹³¹ Ferskaug Hildur, DVD, opptak av første prøvedag til Den Stygge Andungen, 21.08.2006.

Etter omsorgs og gruppeøvelsene lot Øyno stemme og leseprøver gå over i bevegelse og stemmeimprovisasjon, skuespillerne beveget seg i salen hvor de prøver ut ulike stemmenivå og setninger de hadde lest i manus.¹³²

Øyno forteller om de store maskene han ønsker å bruke i stykket og påpeker at under maskene har de ingenting å spille med, så i stykket eksisterer ikke spill, derimot ønsker han et møte med publikum og utvikle dette via røsten og kroppen og bevegelsene. Her viser Øyno til sitt spesielle teaterspråk som bygger på det kroppslige uttrykk hvor stemmen er en viktig ingrediens. I likhet med Grotowski ønsker han dette møte mellom skuespiller og publikum som ikke bygger på det tradisjonelle skuespill i teateret, men en direkte konfrontasjon som setter i gang denne forståelsen mellom tilskuer og skuespiller.

Øyno går videre til hvordan stykket skal framstilles og forteller om taffelmusikken som Rita Lekanger skal spille under hele stykket med sanger fra HC Andersens tid. Og Rita starter med å spille et utvalg fra melodier på piano som skuespillerne beveger seg etter. Og Øyno leter etter overskridende bevegelser og stemmer som kan brukes i stykket. Sanger og skuespiller Lekanger er også døv, og kan derfor lese på munnen og døvetolke under fremføringen.

Hanne Dieserud viser en yogaøvelse på matter, øvelser som består av sakte tøyning med pust. Og Øyno forsetter fra manus med å vise hvordan en haltende and med aparte stemme kan gå i stykket. Øyno fortsetter å fortelle fra manus og henviser til manus hvor det står Goethes tanker om at mennesket er edelt og fritt.

Senere i det ferdige skuespillet har Øyno tatt med denne replikken fra Goethe, når en dronningskikkelse som sakte går inn på scenen i en kjempetyllkjole og med en gigantisk parykk, mens hun uttaler; ”edelt er menneske hjelpsomt og godt”. På sceneteppet kan en også se portrettet av Goethe, der en leser dikterens ord på tysk om at det som skiller og foredler mennesker i forhold til andre mennesker er dets evne til omsorg og empati.

Øyno setter i gang stemmeøvelser hvor skuespillerne sier; ha, ha he, he, så trekker alle armene ned mens de utstøter lange æ lyder med munnen, og etter hvert rare ordlyder i felleskap, flere lyder med vokaler” æ ø” utstøtes med improviserte bevegelser.¹³³

Øyno legger vekt på bruken av stemmen og stemmeleie til å skape stemningsskifter, slik at han også kan bruke stemmen til å gi en ekstra opplevelse av scenene.

¹³² Ferskaug, Hildur, utdrag video opptak prøveprosessen til Den Stygge Andungen Se DVD.

¹³³ Se DVD, utdrag fra prøver med Grusomhetens teater. 2006.

Øyno gikk over til å fortelle om det selvbiografiske hos HC Andersen; ”der borgerskapet hadde hungerfantasier i overflod” Og Øyno oppsummerer med at det var mye fint materiale som kom fram i øvelsene den dagen.

De påfølgende dager startet med oppvarming og omsorgsøvelser; En øvelse inneholder en fysisk oppbygning med pust og stemme og kropp, der skuespillerne ligger i ring på gulvet og lager en grunnlyd med vokalene; eeeeeee, aaaaa, mens de puster ut fra magen. Så begynner de å bevege kroppen liggende etter lyd og pust, de reiser seg på kne og videre oppover mens de beveger armer og ben sakte etter pust og grunnlyd. Lignende grunnlyder kan en oppleve i ritualene til buddhistiske munkers når de med pust og stemme lager en meditativ overtone sang.¹³⁴

I de fysiske improvisasjonene med noe tale og sang, instruerer Øyno skuespillerne til ikke å benytte den vanlige framstillingsmåten på teater hvor ting blir for tydelige: ”Det er tegnspråk, publikum må sitte og jobbe med her, ikke illustrere og fremstille, men gjør alle tingene”, forklarer han..

Øyno instruerer *kongeopptoget* og bemerker at alle bevegelser må gjentas med presisjon, han illuderer og viser gange og hvordan utføre de forskjellige skikkelsene som sakte skal gå etter hverandre i repetitive mønstre.

Øyno forteller at både han og Grotowski leter etter noe som er *universelt* og *ekte* hos mennesket, noe som kan gjenkjennes i skuespillet; og Øyno forteller; ”og vi gjenkjenner en fortid, og forbinder oss med en lang historie, -you are someone's son”, sier Grotowski der, og det er det med dette teateret, som som Artaud også snakket om og som Grotowski var opptatt av, og for å lete etter det derre, den helt frie greia hvor mennesket er forbundet med en svær unit (enhet) og sin fortid, hvilket man bryter med i det syntetiske sosiale samfunnet, slik som det eksisterer hos sinnssyke, slik som en lykkelig og gal, noe som jeg så hos en som var ganske gal på gata i dag”.

I en øvelse påpeker Øyno at det som oppstod hos en av skuespillerne kun var en liten del av det de hadde eller kunne gi. Øyno krever mer av innsats og forståelse hos skuespillerne og viser til Grotowski leting etter hva som kan gi en gjenkjennbar forståelse av livet: ”Og Grotowski var opptatt av en ny måte å tenke på hvor teateret ikke lenger var underholdning, og men et middel til å forstå og tolke livet, og oversette det i en sammenheng som det kan

¹³⁴ Ritualer bestående av overtone sang med munkers jeg selv har opplevd i buddhistiske klostre i Nepal.

leses”.

Øyno er under hele prøveprosessen opptatt av at skuespillerne skal utvikle en forståelse av denne overgivelsen, eller *ofringen* som Grotowski også viser til slik at de kan hengi seg totalt og dermed gi av sitt innerste selv.

Omsorgs og yogaøvelsene som Øyno benyttet ble brukt til å videreutvikle formasjoner, musikk, lyder og tale i stykket. Både øvelser og sceneimprovisasjoner bar preg av rituelle mønster, der bevegelser ble gjentatt for deretter å brytes opp mot noe annet i scenene.

Og Schechners påstand om *efficacy* hvor det rituelle bevegelsene og mønstre må til for å skape en endringserfaring og *ekte kontakt* hos tilskueren, kan en hele tiden oppleve å ligge som et bakteppe for det Øyno vil utvikle på scenen.

Under prøvene fortalte Øyno om hva Grusomhetens Teater stod for, og ba skuespillerne si ifra om de ikke ville være med på hans ideer om teateret, og han fortsatte å beskrive hva han ønsket seg av skuespillerens arbeid, en målsetting som står for det å finne den sanne følelsen og i likhet med hva Grotowskis hellige skuespiller, å overskride egen begrensing og motstand:

”Det er om å gjøre å skape den ondskapsfulle skuespiller, en skuespiller som er uforutsigbar, det er hensikten med denne prosessen, det handler om å sette i gang en prosess hvor kroppen kan åpne seg til å kunne få ut seg selv og bringe ut stemmen fram, slik at det ikke er noe som hindrer, det er klart i forhold til stemmearbeid, slik at skuespillerne skal komme ut med sin kjennslighet”. Øyno fortsetter med å understreke at for å oppnå denne prosessen med å få kroppen til å åpne seg, må man som skuespiller begynne med et nitidig arbeid. Øyno viser til at dette er Grotowskis tenking, og man kan stille et spørsmål med om man liker den slags form for teater eller ikke, og da er det et annet spørsmål, men da må man altså si ifra at denne form for teater interesserer ikke meg. Denne siden av teatertreningen må forstås, avslutter Øyno ellers er det ingen hensikt å være med i arbeidet til Grusomhetens Teater”.

Øyno forteller om hva han forventer at skuespilleren skal jobbe med; og det er å arbeide med mye mer enn de tradisjonelle oppvarmingsøvelsene for teateret: ”Du har prinsipper og ikke oppvarmingsøvelser, forteller Øyno, hvis man ikke vil gå inn på prinsippene, så kan man heller ikke arbeide med Grusomhetens Teater”. Og med prinsipper mener Øyno sine egne metoder som bygger på det kroppsbaserte skuespiller arbeidet, som i likhet med Grotowskis metode vil utvikle seg og bli en skuespiller som åpner seg for nye fysiske og følelsesmessige utfordringer og overskrider egne grenser.

Fra den 11. til og med 22. oktober hadde gruppen besøk og forestilling med den amerikanske Peter Schumann og hans ”The bread and Puppet Theatre Company”. Schumann gjorde øvelser, instruerte og hadde workshop med skuespillere, også med skuespillere som ikke var med i ensemblet til forestillingen Den Stygge Andungen, satte han opp en egen forestilling på Hausmania. Ensemblet tok en pause i prøvene fra og med 26. september til og med 12. oktober hvor Grusomhetens Teater hadde workshop med den amerikanske: Peter Schumann og hans *Bread and Puppet* teaterforestilling. De vanlige prøvene gikk da ut til fordel for en utvidet forestilling med ekstra skuespillere i denne perioden. Men Øyno hentet også Schumann inn til å se nøye på noen av scenene som var utviklet og fikk innspill og ideer til videreutvikling av stykket. Øyno takker Schumann i programmet og etterteksten for råd til *herregårdsscenen* og *andegårdsscenen* til Den stygge Andungen.¹³⁵

Prøveperioden til Den stygge Andungen fortsatte etter Peter Schumanns workshop, med en mer detaljert utvikling av de enkelte scenene. Øyno prøvet i samarbeid og diskusjon med skuespillerne hvordan en skulle formidle de fysiske bevegelsene i scenene, som for eksempel å vise et vindkast i sivet, eller hvordan jegernes andejakt i *jegerscenen*, hvor en *lokkeand* skulle formidles i sakte bevegelse, for så plutselig å avbryte bevegelsen. Skuespilleren går i formasjoner og laget sakte andebevegleser og fikk i oppgave å utstøte forvridde andelyder. Øvelser og bevegelser ble gjentatt flere ganger, til sakte fremstilling av en jegersang, hvor de etter hvert oppløstes i skudd med gevær og ulike forvridde skrik når anden er skutt.

Denne metoden med de rituelle sakte bevegelsene for så å bryte med motsetningenes spill, er et språk Øyno har utviklet og ønsker å bruke for å fremheve de ulike lagene i en scene. Øyno mener her at ved å skape en annen rytme enn den vi har til daglig, det at figurene går så sakte og har en masse gjøremål, benytter han til å vise en motrytme til det som vanligvis er. Og Øyno ønsker å bygge opp en annen måte å tenke på, slik at publikum blir oppmerksomme og dermed får fram det han vil si.

I *jegerscenen* med lokkeanden, instruerer Øyno og stemmebruken på samme måte som motsetningenes spill i det fysiske uttrykket. Øyno ønsker en klar diksjon på andesangen i åpningen (En villand svømmer stille), hvor han ønsker å bryte med den tydelige sangteksten i siste halvdelen av verset, her ber Øyno om at de går mer over i dekonstruksjon av andelyder. Han vil benytte denne plutselige motsetningen som overraskelser for publikum og benytter også skudd fra gevær til å skape oppmerksomhet. Og på denne måten vise lokkeandens frykt

¹³⁵ Se omtale av forestillingen Den Stygge Andungen: www.grusomhetensteater.no

og samtidig vise enda et lag hvor et offer er i ferd med å dø, som i en krigssituasjon.

Øyno stopper etter hvert opp prøvene på *jegerscenen* og mener at skuespillerne blir kjedelige og ikke vil gå inn i prosessen hvor de skal improvisere med enkle bevegelser og for å finne nye former som de kan formidle budskapet på. Han mener at skuespillerne ikke går nok inn i utforskningen og slipper seg løs i prosessen.

Øyno bruker en av skuespillerne som eksempel på at de små bevegelser hun har utviklet med fingrene til denne scenen, og han viser til at denne prosessen er det han ønsker skuespillerne skal arbeide med, hvor nettopp slike små bevegelser er noe de kan bygge på og utvikle videre.

Øyno forklarer hvordan en med disse bevegelsene de nå har funnet kan brukes til også å få Den Stygge Andungen til å komme inn i denne scenen de arbeider med, og han forteller at her har skuespillerne fått tak i noe materiale, noe de kan ta fatt i og videreutvikle i sitt videre arbeid.

I utformingen av bevegelsene forsetter skuespillerne å øve med de store maskene på, der Øyno vektlegger at de sakte små bevegelser skal kunne synes og oppfattes gjennom de store maskene som dekker mesteparten av kroppen til skuespillerne.

Øyno instruerer blant annet at skuespillerne skal bevege føttene som ender under de store andemaskene i *andescenen*. Disse små trippende bevegelsene skal kunne gi en opplevelse av at virkelige ender går rundt i salen.

I fortsettelsen av prøvene går Øyno videre inn på utvikling av formasjoner og bevegelser til de forskjellige scenene. Skuespillerne improviserer videre og lager lyder uten ord, bevegelser og formasjoner som kan bygge opp innholdet i scenene.

I *Røde Kors scenen* utvikler skuespillerne faste bevegelsesmønstre og lyder som kan illustrere en litt skremmende opplevelse, og Lars (komponisten) bygger opp et skrekkinngytende musikkbilde. Hvor Rita følger med på komposisjonen med piano.

I oppbyggingen av scenen arbeider Øyno bevisst med å bygge opp motsetninger i spillet, som i *Røde Kors scenen* hvor skuespillerne skifter mellom urolig gange og lyder til plutselig å utstøte absurde latterbrøl. Og Øyno bygger opp enda en motsetning via musikken når han instruerer Rita Lekanger til å akkompagnere med en avslappende og underholdende taffelmusikk, til en ellers så kaotisk og skrekkinngytende *Røde Kors scene*.

Etter *Røde kors* scenen stiller skuespillerne opp i en formasjon og hvor en ser bare det hvite i øynene, de bygger på de tidligere oppvarmingsøvelser, hvor kontroll over de små øyebevegelser er et viktig element.

Som i blinde står skuespillerne stille, og så oppdager jeg via opptakene, at denne formasjonen av gjentagende bevegelser de nå øver inn, går over i en transelignende opptreden. Og en lammende angstfylt følelse oppstår i min egen kropp, og allerede under prøvene oppnår skuespillet den effekten av en umiddelbar og direkte kontakt det får på meg som en tilskuer.

Og her kan en trekke en parallell til en transelignende tilstand fra skuespillernes side der *trance acting* er tilstede, noe som Schechner kaller for den mest virksomme *efficacious* av skuespillet. Det er hvor skuespilleren går inn i transe samtidig som hun er bevisst sin transeaktige opptreden og tilskueren tror på eller blir påvirket av det som vises.

Som i tidligere skuespill benytter Øyno også barn til å bekle forskjellige situasjoner og karakterer i stykket. Øyno forteller under prøvene at barn instrueres på en mer konkret og enkel måte, noe som gir en ekstra dimensjon til skuespillet, og han setter derfor av ekstra dager hvor han kun instruerer barna til scenene de deltar i. Barn har heller ikke de stengsler som voksne har i spillet, forteller Øyno, så derfor er de i stand til å opptre i en mer naturlig form.

I instruksjonen av scenen hvor HC Andersen leser for barnet, ser vi hvordan barna finner sin egen rytme; Vilde og Tuva som spiller i stykket naturlig oppfatter hvordan de kan bevege seg og diskutere med Øyno hvordan mimikken og karakteren kan vises i en gangs med et ekstremt sakte tempo.

Øyno bygger også opp scene etter scene med rituelle bevegelser, for så å omforme bevegelsene til en rituell dans. I utviklingen av de rituelle bevegelsene lar han skuespillerne utforske og prøve ut og når de finner en form som kan understøtte hva scenen vil vise, instruerer han skuespillerne til å gjenta de samme bevegelsene som et felles ritual i scenene. Under prøvene får han så skuespillerne til å innøve bevegelsene og gjennomføre disse knyttet til de i forskjellige scenene i stykket. Og skuespilleren Odille Heftye Blehr prøver seg fram og finner en bevegelse som hun lærer bort til Camilla Vislie og Hanne Dieserud.

En ser her at Øyno gjennom prøveperioden bevisst gjør bruk av en rituell bevegelse for å understøtte hva scenen vil vise, og for å lage en rituell helhet i forestillingen.

I den videre oppbygningen av scenene kan en se hvordan Øyno utvikler rituelle bevegelser og formasjoner i spillet, som han benytter til bygge opp et rituelt spill. Øynos metoder med å gi skuespillet en rituell dimensjon, vil også kunne gå inn under under Schechners definisjon over hva som gir en helhetlig forestilling og understøtte rammen for undersøkelsen om hva som er mest virksomt i skuespillet.¹³⁶

Under prøvene ga Øyno instruksjoner om hva han ville med skuespillernes trening og han henviste til Grotowskis prinsipper for hvordan skuespilleren må sette i gang en prosess hvor kroppen kan åpne seg og slippe seg løs slik at kroppen går av seg selv.

Og Øyno påpeker at om ikke prinsippene forstås vil alt bli låst fast, slik som i stemmearbeide der det kreves nitidig jobbing for å få dette til. Og om ikke skuespilleren kan være med på disse prinsippene, så påpeker Øyno at da kan han som skuespiller heller ikke spille med i oppsetningen til Grusomhetens Teater.

Her kommer Øyno inn på Grotowskis tenking om *den hellige skuepiller*, en skuespiller som må dedikere seg til sin prosess og utvikling, for å kunne åpne opp seg selv og slippe sin egen motstand, noe som krever et nitidig arbeid av skuespilleren. I tråd med Grotowski krever også Øyno at skuespilleren skal oppløse sitt eget ego og underlegge seg en prosess som kan åpne for de andres energi og følelser, for dermed kunne bryte rytmen og skape et motsetningens spill.

Under prøvene til *Røde Kors Scenene* ligger skuespillerne på gulvet og har stemmeøvelser og falløvelser, noe som gir et eksempel på hvordan Øyno mener de kan jobbe for å sette i gang en prosess med kroppen. Øyno forklarer at det å skrike også innebærer å lytte ikke bare produsere. Skuespillerne prøver deretter ut stemmeimprovisasjoner og sine egne skrik som de kan videreutvikle til bruk i *Røde Kors* scenen.

I scenen for å illustrere vinterens anmarsj gir Øyno instruksjon om å være presise og nøyaktige i de rituelle bevegelsene, ellers får de ingen mening, om de ikke har en fast rytme og bevegelse. Skuespillerne prøver ut bevegelsene i en rytmisk formasjon, og øver opp en unison bevegelse til lyd, noe som illustrerer mye av Øynos arbeid med oppbygging av de forskjellige scenene til et *rituelt spill*.

”Dette arbeidet handler ikke om å varme opp”, fortsetter Øyno, og han forteller at det er følelsen av rom, og det kroppen er i rommet og at man beveger seg. Det handler om å være

¹³⁶ Se kapitlet nr. 3.0 om Schechner og nr. 3.5 Undersøkelsens rammer.

rundt i rommet, det er retningene, hvordan en løfter og være bevisst hvor øvelsene begynner og slutter, det er å forstå rytmen, retningen og forandringen av rytmen. Øyno krever at skuespillerne skal gå ut av *sitt gode skinn* og ikke ende opp i en velmenende forestilling. Og her kan en se at Øyno stiller krav til at skuespilleren skal overgi seg til sin prosess, dvs at de som Grotowski skal gå inn i metoden *via negativa*; det å bryte ned sin egen motstand for å åpne opp kroppen for sine nye prosesser. Og en ser også hvordan Øyno i likhet med Grotowski krever at skuespilleren skal gå over egne grenser, og utvikle et høyere og høyere register. Via en prosess hvor en analyserer sine feil, vil en kunne finne ut selv hvordan en oppgave skulle løses, en metode som innebærer pratisk undersøkelse i en prosessuell utvikling.

Øyno går gjennom scene for scene der de arbeider med å gjøre bevegelser og stemmer helt presise, som i *jeger scenen* hvor eksakte bevegelser av hode og øyne skal følge sangen: ”En villand svømmer stille”, der mimikken i fjeset skal se ut som en fugleunge.

Her kan en oppleve Øynos spesifikke fysiske utforming av en forestilling med en nøyaktig presisjon av bevegelser og mimikk tilpasset musikk og kostymer. Øyno bemerker selv i manuset til *andescenen* med de store Andekostymene:

”På tross av klare begrensninger med hensyn til kostyme, skal skuespillerne allikevel kunne skape uttrykk for emosjonelle tilstander. Tilskueren bør kunne følge særlig den mentale utviklingen hos Den Stygge Andungen etter hvert som overgrepene tiltar. De sceniske situasjoner må lages med en musikalitet for øye, der rytmen utnyttes for å skape kontraster og brudd som alltid oppleves smertefulle”.¹³⁷

Proessen med å utvikle de ørsmå bevegelsene og stemmeskiftene fortsatte i prøveprosessen, men jeg ble forhindret i å delta da jeg valgte å trekke meg ut av opptak for en periode på to uker, da Øyno trengte konsentrasjon hos skuespillerne. Min opptaksprosess kunne i denne siste fasen av prøvene, ødelegge for skuespillernes videre prosess.

Opptakene av prøveprosessen ble videre avlyst fordi ensemblet ble redusert med to skuespillere da det var 3 uker igjen til premieren, noe som også resulterte i at en av karakterene gikk ut av forestillingen.

Da Øyno ba meg komme tilbake i den siste uken før forestilling fikk jeg være med å ta opp prøvene som viste en nærmest ferdig forestilling.

¹³⁷ I manuset til *Den Stygge Andungen* gjør Lars bemerkninger til hvordan scenene kan uttrykkes lydmessig og gir henvisninger til den type spill han ønsker.

Øyno hadde løst problemet med to yngre skuespillere i ensemblet, ved å la de to ungdommene som skulle spille i stykket; Tuva Moen og Vilde O. Rommetvedt, bekle ytterligere karakterer og funksjoner i forestillingen. Den ene ungdommen tok over rollen som den yngre utgave av HC Andersens figurer og de ble også satt inn i dukkespillet i *Herregårdsscenen* og i *Andegårdsscenen*.

Under opptak av prøvene så jeg at ungdommene på en forunderlig måte gikk inn med en letthet i de roller og funksjoner de tok over, og skapte på den måten en helhetlig ny utgave av forestillingen. Ungdommene hadde også innlært de nøyaktige rituelle bevegelser tilhørende karakterene de skulle spille, det eneste som skilte dem ut fra de voksne er at når bena syntes, eller når de hadde vanlige kostymer så ble de mindre i størrelsen, men ingen ting kunne merkes under store maskene og kjempekostymene som skuespillerne bærer i flere scener. I denne prøven var bakgrunnsmusikk, komposisjoner og sang, samt en detalj rik scenografi og kostymer laget ferdig, nesten helt ferdig slik som det skulle være i forestillingen.

Etter prøvene satt jeg igjen med en større forståelse av logikken bak Øynos spesielle teatermetode, der han metodisk øver opp skuespilleren til å gå inn i hans fysiske uttrykk og tankegang, en metode som krever at skuespilleren ofrer seg og går inn i den kollektive prosessen de må for å oppnå kontakt med hverandre og publikum. Og en kan se at Øyno har laget sitt eget system og at han utviklet et eget teaterspråk, bestående av metoder øvelser og tankegang som han baserer skuespillet sitt på. En kan også si at Øynos teatermetode baserer seg på spesifikke kollektive øvelser som skal utvikle skuespilleren fysisk og få kontakt med sansene, samt at prøvene viste hvordan Øyno bygger opp scener med oppøving av et rituell skuespill.

14.0 Egen prosess

Under disse siste opptakene før premieren, fikk jeg også merke de følelsesmessige reaksjoner og kontakt med det som skjedde på scenen i sterkere grad. Jeg ble overrumplet, holdt pusten og fikk virkelig kjenne på levde meg inn i det grusomme og skrekkelige i scenene, hvor reaksjonene mine føltes som de gikk gjennom marg og bein. Og jeg var nødt til å bruke tid etterpå til å bearbeide hva jeg hadde opplevd.

Den *ekte kontakten* som jeg lette etter; ***en umiddelbar fysisk overførbar gjenkjennelse mellom skuespiller og tilskuer***, oppstod som en fysisk erkjennelse under framvisning av

scenene. Jeg kunne føle hvordan lokkeanden led i jegerscenen og hvordan et jaktlag bestående av borgerskapet dekadanse kunne more seg over og ha underholdning av å skyte noen ender.

En umiddelbar uhyggefølelse oppstod også under de kaotiske *Røde Kors* scenene, jeg ble lett kvalm og fikk angst for hva som kunne skje eller oppstod på scenen.

I sluttscenen hvor HC. Andersen spilt av en av ungdommene løftes og som et barn og ser en terne fly forbi, kom en lettelse, men uhyggefølelsen satt hard i.

I denne siste prøveprosessen fikk jeg innsikt i hvordan Øyno hadde utviklet små detaljer og kroppslige bevegelser til å ble et forståelig hele.

I denne siste prøven kom også Øynos intensjoner om motsetningenes spill klart til syne, blant Annet med stemmebruken i *Herregårdsscenen*, hvor skuespillerne bak kjempemaskene evner å formidle den borgerlige dobbeltmoral og innestengthet, når de går fra stille mumling og hvirken til ekstreme skrik.

Det rituelle mønsteret i bevegelsen og gjentakelser kommer fram i *Røde Kors* scenen, en stemning av uhygge blir skapt ved hjelp av skremmende musikk, fell og piano og den kaotiske gangen og plutselige latter. Øyno spiller også på melodier som er gjenkjennelige og kommer fram i en skremmende form. Det kaotiske mønstret skuespillerne beveger seg i, er nøye innstudert på forhånd.

I innøvingen av *Røde Kors* scenen, hvor skuespillerne gjentok rituelle innøvede bevegelser kunne jeg få en opplevelse av hva Schechner kaller midlertidige *liminale endringserfaringer*. En endringserfaring som skjer i estetiske rituelle handlinger når skuespillere og dansere øver og trener for å forlate seg selv for å gå inn i forestillingen det performative, i denne scenen oppstod noe som lignet en spontan samhörighet mellom skuespillerne når de sammen gikk inn i en kollektiv rituell bevegelse som de selv hadde vært med å bygge opp.

Prøve prosessen til Den Stygge Andungen, ga meg innblikk i det grundige fysiske arbeidet som ligger bak Grusomhetens Teaters oppsetninger. Mine egne fysiske opplevelser og assosiasjoner ble satt i gang umiddelbart når omsorgsøvelsene, som er beskrevet av Øyno tidligere, og Yoga øvelser ga en fysisk kontakt som tilskuer med kamera og en opplevelse av at skuespillerne utviklet seg framover som gruppe. Øynos metode med å bryte og skape et motsetningenes spill, og stadig la skuespilleren komme dypere inn i sin egen prosess, vil jeg si hører til under Grotowskis metode *via negativa*, det at skuespilleren avslører sin egen

motstand og åpner seg opp.

I analysen av prosessen bak forestillingen kunne jeg også se hvordan Øyno gjennom sine utvalgte øvelser, har utviklet en bevisst teknikk for å komme inn til *deep acting* hos skuespilleren. Kravet han stilte til skuespillerne om ikke å spille, men finne sin egen rytme og form for uttrykk, ga hele tiden nye dimensjoner til hvordan scenene skulle virke og utviklet skuespillerens kontakt med sin egen kropp på scenen. Jeg fikk også innblikk i hvordan Øyno har utviklet sin egen arbeidsmetode, og teaterspråk, noe som er basert på Grotowskis tankegang og øvelser, samt de øvelser som han selv har utviklet fra teaterets oppstart. I oppbygning av scenene la Øyno hele tiden vekt på at skuespillerne skulle utvikle sine egne bevegelser og prosess. Det som kjennetegner Grusomhetens Teater er en kropps basert spillemetode, med motsetninger og ritualbaserte bevegelser, som Øyno har utviklet og satt sammen til et system noe en kan betegne som Grusomhetens Teaters spesielle teaterspråk. Via den sansemessige og kroppsbaserte kollektive utviklingen hos skuespillerne, kom det som kan kalles *en ekte kontakt* etter hvert til syne. Skuespillerne formidlet følelser ved hjelp av små enkle og presise bevegelser og skift i stemmeleie, innpasset en musikalsk komposisjon, noe som ga en direkte fysisk kontakt med meg som observatør og etter hvert også hos publikum under forestillingen.

15.0 Egen opplevelse

Etter å ha opplevd stykket *Den stygge Andungen* fire ganger, derav tre ganger med kamera, åpnet det seg lag etter lag med forståelse, stykket ble også mer intenst og presist etter hvert som jeg også tok inn alle de lagene som fortellingen representerte.

Under forestillingen *Den stygge Andungen* fikk jeg oppleve likeartede reaksjoner som under forestillingen *Blodsprut*, disse gangene ble jeg i tillegg fylt med flere reaksjoner som forandret seg fra forestilling til forestilling. Jeg fikk tårer i øynene, frysninger, gåsehud og følelsesmessige gjenkjennelser, noe som brakte meg inn i en direkte fysisk kontakt med skuespillet på scenen.

Forestillingen *Den Stygge Andungen* handler om flere historier enn eventyret til HC Andersen og tar opp flere følelsesmessige lag og situasjoner. I *Andegårdscenen* oppleverer en hvordan utstøtelses prosessen og mobbingen av en som er annerledes kan føles på kroppen. Og i *herregårdscenen* blir en direkte konfrontert med borgerskapets forfall som gjemmer seg bak kjempemasker i et fortvilet forsøk på å opprettholde masken utad, hvor oppførselen til maskene også symboliserer dekadanse og moralsk forfall som preget borgerskapet på HC

Andersens tid. Øyno påpekte tidligere i videointervjuet at HC Andersen også var omgitt og avhengig av dette forfalne borgerskapet, hvor scenen formidler en dobbeltsidig bunn, når Øyno viser de gigantiske maskene som et symbol på borgerskapets innbilte tilværelse. Det å opprettholde fasaden utad gir med dette spillet en symbolsk mening gjennom de mumlende kjempemaskene til skuespillerne.

I åpningen står en tegning av Goethes og lyser opp scene teppet, under står en tekst på tysk som forteller at mennesket er edelt og godt. Et banner henger bak med teksten; *Det alkymistiske teater*, og en sår fele låt kommer ut fra en hvit kledd ungdom; Tuva, som spiller fele mens hun sakte reiser seg opp og legger seg ned på en jernseng i den ene enden av scenen. Sittende bak et piano på den andre siden av scenen dukker den rødhårede kabaretsangerinnen opp.

I åpning av forestillingen blir jeg hensatt til det mystiske og vakre, her finnes ingen direkte tekst til å fortelle hva som skal skje, heller en undring over de forskjellige figurene som har dette metafysiske over seg, noe som er Grusomhetens Teaters varemerke.

I min egen anmeldelse av Den Stygge Andungen i figurteater tidsskriftet *Ånd i Hanske*, beskriver jeg hvordan det indre sansemessige spillet formidles gjennom kjempemaskene.¹³⁸

Forestillingen Den Stygge Andungen tar opp varierte tema fra krigscener ispedd verdens ondskap og nazisme, til undertrykkelse, mobbing, galskap og humor.

Øyno utvider begrepet av teater med en form for figur spill inn i en Herregårdscene; der skuespillerne bærer store hvite kjempe masker ikledd borgerskapets kostymer, Figur gruppen beveger seg sakte i rituelle mønstre med autrent sang og bevegelser. Visuelt sett viser figurene et kaldt, stivt og avstumpet borgerskap. Figurene får ved formidling av små lyder og bevegelser et liv som overfører den menneskelig sårhet og den tomme hulhet som preger borgerskapets overfladiske og dekadente liv. De store dukkeaktige draktene i menneskelige størrelser skaper et nytt landskap, der figurene blir menneskeliggjort via et indre spill.

Øynos bruk av scenografi og bruk av figurteaterets teknikker, med dukkespill i menneskeskikkelser, lager flere dimensjoner i forestillingen. Øyno har selv ideene til masker og scenografi som er utarbeidet i samarbeid med tre ekstra medarbeidere, hvor scenografien er av Hilde Brunstad og Ole Jacob Børitsen og Hilde Brunstad som også har gjort kostymer sammen med Line Antonsen, Brunstad kom fra sitt teaterengasjement i Berlin for å lage de

¹³⁸ Ferskaug, Hildur, *Sanseopplevelse bak masken*, Tidskriftet Ånd i Hanske, Norge, nr 1 2007. Artikkelen ligger på: [Link til nordisk teatertidsskrift: www.unima.no](http://www.unima.no)

spesielle kjempemaskene til *Herregårdsscenen*.

Øyno har også brukt maskespillet til å utvide kontrastene i scenene som skaper ekstra symboler til flere motsetninger i spillet. Øyno fortalte at han ønsket et spill som kunne komme gjennom maskene, i *Herregårdsscenen* oppleves det avmektige og smerten bak borgerskapets fasade, når skuespillerne viser med sine ørsmå bevegelser gir liv til masker og formidler fortvilelsen når stemmer går fra mumling om kaffe og navn til høye skrik.

I *jegerscenen* der Odille Heftye Blehr spiller lokkeanden, opplevde jeg hvordan hun gjennom en rituell dans viste hvordan en kan se ett offer oppføre seg når det emosjonelt er underlagt andres makt, en følelse av at her skulle det skje et overgrep satt seg inn under huden.

I *andegårdsscenen* mobber fem gule kjempe ender én mørkhudet and. Andefigurene beveger seg rundt med andegjorte små bevegelser og lyder, akkompagnert av Rita Lindanger; en forteller som står utenfor og formidler endenes indre liv, og hun formidler hvordan den svarte anden blir hundset og lattergjort av de gule endene. Denne direkte tilstedeværelsen fra skuespillerne innenfor andedrakten, utløser en umiddelbar forståelse av det å være offer og utskudd i samfunnet. Og her kunne en henvise direkte til Schechners beskrivelse av *deep acting*. Når skuespilleren utfører bevisst og kontrollert tegn og gjengir fysiske uttrykk som kan leses og forstås av tilskueren via et universelt emosjonsspråk.

I *Røde Kors scenen* jeg ble direkte konfrontert med egen angst og fulgte skuespillet mens jeg holdt pusten, alle skuespillerne så ut som om de var besatt altså i en transestilstand og jeg kunne reflektere over det grusomme og smertefulle i krig og katastrofetilstander.

Schechners begreper om skuespilleren som går utover sitt personlige selv og inn i transen gikk direkte inn på meg som tilskuer. *Trance performances* oppstod i flere av scenene hvor jeg opplevde det som Schechner kaller et dypere psykofysiske skuespill, der det oppstår et felleskap mellom skuespillere og publikum og hvor skuespilleren er helt på kanten av seg selv, eller hva som kan kalles selvkontroll.

De sakte bevegelsene og den transeaktige rituelle opptreden som preger alle scenene i forestillingen ga flerfoldige dimensjoner til forestillingen, en kan si at Grotowskis målsetting for å oppnå ekte skuespillerkunst var tilstede: Når den hellige skuespilleren gestalter en rolle på scenen, agerer han denne tilstanden i en transe og gir opp sin egen personlighet. For skuespilleren er dette et åndelig og personlig kall, når han ofrer seg selv og gjør denne

individuelle konfrontasjonen med seg selv foran publikum.

I løpet av forestillingen får skuespillet opp grunnleggende følelser og universelle følelser, og skuespillerne formidler en fysisk forståelse og direkte kontakt, og til tross for store og massive masker fikk jeg via lyder og bevegelser kontakt med de som var under maskene, og jeg kunne merke at publikum fulgte konsentrert med.

En kan si at i denne transe besatte forestillingsformen oppstod det Schechner definerer som *liminale endringserfaringer*, som ga en midlertidig endringsopplevelse, en kortvarig befrielse, en følelse som satt igjen i flere timer etter forestillingen. Og jeg ble som tilskuer ganske hensatt til hva som skjedde på scenen, her var det mye jeg identifiserte meg med å få kontakt med, og tolkningene var knyttet til min egen erfaring, samtidig som jeg fikk en utvidet forståelse og bevissthet rundt hva fortellingen på scenen dreide seg om.

Oppsetningen av Den stygge Andungen formidlet flere budskap, som ga rom for både erkjennelser og refleksjon og etter forestillingen satt jeg igjen med mange fysiske konfrontasjoner og en utvidet forståelse av hvordan overgrep, krig fattigdom kan arte seg som en kroppslig følelse. Og på slutten av stykket med Opplesing av Gunvor Hofmoes dikt får en innblikk i det grusomme i mennesket der den nye og unge utgaven av HC Andersen bæres fram, noe som gir en mening og håp.

En kan si at forestillingen etter Schechners definisjon blir *Efficacious* når formålet til forestillingen er en forandring eller transformering noe som oppstår i en rituell sammenheng, der tilskueren tror på og blir påvirket av det som vises. Og denne trollbindingen av publikum som jeg mener oppstod under Øynos regi og spesielle teaterspråk, der skuespillerne beveger seg transeaktige mens de danner formasjoner og små fysiske rituelle uttrykk, er resultat av en kollektiv arbeidsprosess. En prosess som Lars Øyno bevisst har utviklet som en arbeidsmetode for å oppnå den fysiske kontakten og konfrontasjon med publikum. Jeg vil påstå å oppleve at Øynos metode flere ganger førte til en *liminal endringserfaring* hos både skuespilleren og publikum og dermed ga denne *ekte opplevelsen og følelsen av en felles samhörighet mellom skuespiller og publikum*.

16.0 Grusomhetens Teater og Antonin Artauds visjoner

I Artauds visjoner fra *Det dobbelte teater* kan en lese et ønske om å skape noe større og åndelig, et teater som kunne formidle det egentlige og opprinnelige i mennesket og dermed få en større åndelig funksjon i samfunnet. I sammenheng med Lars Øynos arbeid kan en se

Artauds visjon om å ha en annen kontakt med publikum, slik at de kunne forstå hva som foregikk bak ordene og dermed komme til en åndelig erkjennelse.

I en forelesning på teatervitenskap fortalte regissøren Lars Øyno at teateret henter grunnleggende inspirasjon fra Antonin Artauds visjon om å komme bak det doble teateret, et teater som ikke etterligner det ordinære teateret.¹³⁹ Lars Øyno ser også som Artaud at teateret skal være et åndelig og metafysisk teater, som tar fatt i ting som verker under overflaten og få kontakt med de virkelige verdier. Ved å få kontakt med kroppen og bygge på urfolkets lærdom kan en finne tilbake det opprinnelige og skape et åndelig teater som kan virke som en helende prosess i samfunnet.¹⁴⁰

Artaud så teaterets funksjon i samfunnet som å finne tilbake til det opprinnelige teater uten bruk av de vanlige ordene, Artaud ville at skuespill skulle bryte ned konvensjoner og bygge opp et nytt opprinnelig og ikke tekstbasert teater. Skuespillerens funksjon innenfor Artauds teater kan en se som å være med i en fysisk kroppslig utforming av teateret for å skape det rituelle og mytiske.

Grusomhetens Teater vil gjennom Artauds inspirasjon skape et anatomisk teater og gjenfinne "den iboende livskraft som fins i naturen og som det vestlige mennesket synes å ha glemt, som hos urfolket som spiller for stammen".¹⁴¹

Lars Øyno mener som Artaud at teateret begynner med kroppen og pusten. Øyno arbeider med et teaterspråk som hovedsakelig baserer seg på det fysiske og kroppslige uttrykk. Skuespilleren bruker kroppen som en fysisk formidler og via motsetninger som å gå fra plutselige skrik til hvirken, skal skuespillet bryte med det forutsigbare. Øyno arbeider med overskridelsen hos skuespilleren, som hos Artaud prøver han ut via dans, mimikk og bevegelser et teaterspråk som går bak språket og slik at det når direkte ut til sansene.

Lars Øynos skuespillerarbeid fordrer også en kroppsbeherskelse som går bakenfor det tekstbaserte teater og når fram til sanseopplevelsen hos publikum. Denne kroppsbeherskelsen kunne jeg observere under prøvene, der Øyno la vekt på å være presis i bevegelser, uttrykk og stemmeføring. Denne kroppsbevisstheten kunne en også merke under forestillingen hvor skuespillerne gjentok de samme scenene med presise bevegelser.

139 Forelesning:Øyno 2005: 25.02

140 Forelesning:Øyno 2005: 25.02

141 Fra forelesning, Øyno 2005, 25.02

Artaud ønsker en overskridelse av skuespillerens funksjon i samfunnet, et teater som går utover det realistiske teateret. Skuespilleren skulle skape et nytt språk og beherske det fysiske og kroppslige uttrykket for å gi en innlevelse og inderlighet i spillet. Artaud krever en større innlevelse og en fysisk kroppsforståelse og uttrykk som kan overskride skuespillet i det tradisjonelle teateret.

Artauds teaterprosess kommer til syne når skuespilleren, som Lars Øyno viser, forholder seg til et fysisk organisk språk, som skal gi kontakt med sansene og det opprinnelige i urmennesket. Skuespillerens arbeid vil hos Artaud legge vekt på et fysisk uttrykk. I likhet med Grusomhetens Teater mener Artaud at *det ekte teateret* skal gå forbi teksten og skape sine egne symboler, forståelser og vil at skuespilleren skulle gjenskape det opprinnelige og rituelle teater.

Under oppsetningen av *Den Stygge Andungen* mener jeg å kunne oppdage dette opprinnelige rituelle teater som Artaud var ute etter, hvor skuespillernes opptrådte med symboler og uttrykk som ga en universell følelsesmessig kontakt bakenfor ordene.

17.0 Grusomhetens Teaterarbeid og Grotowski

Begrepet "den nakne eller den sanne skuespiller", vil jeg se i sammenheng med Grotowskis begrep om *den hellige skuespiller*, og benytte som et utgangspunkt for å beskrive begrepet *den ekte kontakt i teateret*. Grotowskis definisjon av skuespilleren som skulle ha fysisk disiplin, for å kunne gjenkjenne alle små fysiske reaksjoner i kroppen, gjennomskue disse og så med ekte oppofrelse og kjærlighet utføre en spirituelt transelignende forestilling, der han gir opp sin motstand og seg selv, avslører sitt indre, og søker en dyp nærhet til seg selv og publikum. Thomas Richards arbeid med Grotowskis metode forteller om en skuespillertrening som var fysisk krevende, der skuespilleren skulle gå over egne grenser, utvikle et høyere register, en metode som også ga en ekstra innsikt hos skuespilleren.

Lars Øyno fortalte at arbeidet med skuespillere i Grusomhetens Teater har basis i den Polske regissørens Jerzy Grotowskis teatertrening, noe som fordrer at skuespilleren deltar med hele sin kropp i prosessen med et teaterstykke. Øyno fant at Jerzy Grotowskis skuespillertrening var i samsvar med det teaterspråket som Artaud beskrev, men ikke fikk prøvd ut i praksis. Øyno ser Grotowski som en viderefører av Artauds visjon om det anatomiske teaterspråket.¹⁴² Grotowski søken etter å finne det opprinnelige og spirituelle i teateret, det han mente teaterets

¹⁴² Fra samtale med Øyno: Ferskaug 2005, 03.12.

essens skulle være, nemlig kun forholdet mellom tilskuer og aktør, der teateret var strippet for alt det unødvendige, og skuespilleren skulle avkle seg selv, brukes også av Lars Øyno i skuespillertreningen. Teatertreningen bygger på Grotowskis teknikk "om motsetningenes spill", der en bygger opp noe, for å bryte det ned, for dermed å bryte med det forutsigbare. Øyno arbeider som Grotowski med overskridelsen hos skuespilleren og via motsetninger som å gå fra plutselige skrik til hvisken skal skuespillet bryte med det forutsigbare.¹⁴³

I en senere samtale med Lars Øyno, utdypet han sin teatertrening: "Det å arbeide daglig og tøyne grensene for kroppen, det kan gi en erkjennelse, da oppstår et nytt landskap, hvor man kan komme inn til en sårbarhet".¹⁴⁴ Grotowskis teknikk fortalte Øyno, gir virkemidler til forståelsen av rytmen og musikken i scenekunsten, slik som hos Grotowski når skuespilleren blir *hellig* og oppnår kontakt meg seg selv og i en større sammenheng.

Skuespilleren Ryszard Cieslak var selv i stand til å rekonstruere en barnegråt, ved å finne den eksakte fysikaliteten til et barn, via en fysisk prosess som understøttet et barns gråt.¹⁴⁵ En prosess som Grotowskis utviklet under trening i det polske teaterlaboratorium.

Eksempel på eksakte fysiske uttrykk kommer til syne i stykket *Den Stygge Andungen*, der det finnes flere typer gråt. En fra piken med fyrstikkene som viser til en type barnegråt utført av de to unge skuespillerne. En eldre gråt oppstår i den voksne *herregårdsscenen*, og en fysisk gråt uten lyd kommer fra jaktscenen, der en lokkeand utfører en offeraktig dans.

Lars Øynos utvikling av sin egen teatertrening og metode kan også gjenfinnes i Grotowskis skuespillertrening.

I Grusomhetens Teaters oppsetning av *Den Stygge Andungen*, kan en også se i likhet med Grotowskis syn på *den sanne skuespiller*, der det fysiske og kroppslige uttrykk går foran ordene, og der skuespilleren helhjertet jobber med seg selv og utfører skuespillet som i en transelignende tilstand, noe som hengir skuespillet til en *ekte kontakt* med publikum.

18.0 Kroppsorientert teater

Når det gjelder min egen opplevelse av forestillinger med Grusomhetens Teater, som en kroppslig erfaring, som noe ekte og sansemessig, kan Shustermans tilnærming til en fysisk og

143 Fra forelesning med Øyno 2005: 25.02.

144 Fra samtale med Øyno 2005: 03.02

145 Richards Thomas. *At work with Grotowski On physical avtions*. Routledge NY. 1995.

sansemessig forståelse gi en filosofisk innfallsvinkel. fysisk og psykisk velvære: "

F.eks.: kan kropps holdning og tilsvarende i situasjoner, gi relevante referanser til sansemessige fortolkninger. Bioenergettikkens metode kan forberede sanseapparatet og beskrive kroppslig f. eks hvordan en følelse uttrykkes som hvordan f. eks kjærlighet uttrykkes i kroppen. I følge bioenergettikken uttrykkes ekte kjærlighet gjennom kroppsspråket, og kjennetegnes av en høy energi som beveger seg via hjertet og videre ut i kroppen.

I min erfaring med stykket Blodsprut, behersket skuespillerne kroppsspråket som overførte den fysiske følelsen fra egen erfaring til gjenkjennelsen av et kroppsuttrykk som for meg representerte *en ekte kjærlighet*. I forestillingen med Den Stygge Andungen kunne en også se hvordan skuespillere som utvikler kroppen gjennom en undersøkende prosess kan formidle en forestilling som bygger på det rent somaestiske og sansemessige. En forestilling som gjør at publikum får en kontakt med de ulike følelsesmessige lag via sin kroppslige følelse.

I denne sammenhengen kan en føle hva kroppen uttrykker, som f. eks stemmeskiftninger, eller et kroppslig uttrykk, som reflekteres inn og bearbeides videre ut fra egen erfaring og kan forklare og overføres til hva som skjedde med den fysiske og spontane gjenkjennelse som fant sted mellom skuespillere og meg som publikum. Jeg ble fysisk satt ut når *Røde Kors scenen* frambrakte angstyfylte reaksjoner, noe jeg måtte bearbeide etterpå. Og mobbingen i *andegårdscenen* gjorde et direkte inntrykk på hva det betyr å være offer og hva en kan gjøre med deg som en er utstøtt av samfunnet.

I tråd med Shustermans somaestetiske teori, er sansene knyttet til kroppen, og min opplevelse av en fysisk og kroppslig kontakt med hva skuespillerne uttrykte, kan knyttes til denne forståelsen av en estetisk persepsjon som en blanding av en fysisk bearbeidelse og dermed en kognitiv gjenkjennelse via sanseapparatet. En gjenkjennelse som også kan bygge på tidligere fysiske og sansemessige erfaringer av f. eks hvordan kjærligheten uttrykkes i stykket Blodsprut. Og når avmakt og mobbing vist i teaterscenene med Den Stygge Andungen, gir en følelse av hvordan det er å være et utskudd og et offer i samfunnet.

Den ekte følelsen av kjærlighet som skuespillerne skapte hos meg, kan knyttes til den fysiske erfaringen som knyttes til kroppen, både beskrevet av Löwen i *Bioenergetics* og hos Shustermans beskrivelse av den universelle betydning som den kroppslige erfaring gir; en kroppslig erfaring som handler om det å gjenkjenne det estetiske uttrykket i kroppen. En universell sansemotorisk gjenkjennelse kan også videreføres til hvordan *den ekte kontakten* kan oppstå mellom tilskuere og skuespillere på scenen.

18.1 Somaestetikk og den ekte kontakten

Shustermans viderefører tanken om estetisk pluralisme, der han i den nyeste utgaven av pragmatisme foreslår *Somaestetikken* med et større kroppslig fokus som en ny disiplin innen filosofien.

Med *Somaestetikken* ønsker Shusterman å utvikle et fagområde som både er teoretisk og praktisk og som har som oppgave å studere og forbedre bruken av kroppen, og sanseapparatet; forstått som et sete for sanselig-estetisk opplevelse og kreativ selvskapelse. Shusterman viser til at trening og utvikling av kroppsbevissthet, kan være et middel til en utvidet selvinnsikt, bevissthet, praksis og ny viten i den filosofiske estetikken. Et middel som kan utvikle filosofisk moralske dyder og selv mestring og samtidig ivareta og videreføre den filosofiske målsettingen nemlig; kunsten å leve.

I somaestetikken inkluderer Shusterman et mangfold av former som brukes til å trene kroppen opp til å forbedre vår erfaring, alt fra kampsportsteknikker, idrett, massasje, asiatiske meditasjonsformer og psykosomatiske terapiformer.

I det nye fagområdet somaestetikk setter Shusterman opp et rammeverk for å strukturere kunnskap og viten. Han innfører begrepet "analytisk somaestetikk" som omfatter; ontologiske, epistemologiske kroppsorienterte temaer, samt sosiopolitiske undersøkelser. Begrepet *pragmatisk somaestetikk* omfatter spesifikke metoder for kroppslig trening og forbedring, bygger på både ontologisk, psykologisk og sosiale former, treningsmetoder som kan omgjøre forholdet mellom kropp og samfunn. I den praktiske somaestetikken dreier det seg om direkte praksis, gjennom disiplinert kroppsarbeid og fysisk forbedring. Ved siden av å undervise i filosofi utvikler Shusterman somaestetikkens målsetting om å forbedre kroppen, utvikle sanseapparatets finfølelse, og å utvikle større selvinnsikt, gjennom det å praktisere en av de psykosomatiske teknikkene i *Feldenkraismetoden*,

Ved å inkludere forskjellige artistiske genre ønsker Shusterman å tilføre somaestetikken en utvidet funksjon, noe som kan sees i sammenheng med den polske Jerzy Grotowskis kroppslige teaterarbeid. Skuespillerens skulle via kroppsorienterte øvelser gjennomgå en endeløs prosess i selvutvikling og dermed være i stand til å frigjøre seg fra all motstand, og dekode alle problem i kroppen. Shustermans analytiske og pragmatiske metoder kan overføres til Grotowskis teatertrening, der tilskueren via skuespillerens prosess skulle videreføre ønsket om en frigjørende selvutviklingsprosess. Både Shusterman og Grotowski er fokusert på en

psykosomatisk innsikt som grunnlag for kommunikasjon, og sanse forståelse.

Shustermans somaetiske filosofi og den polske Jerzy Grotowskis arbeid kan videreføres til den norske Lars Øynos arbeid med *det anatomiske kroppsspråk* i Grusomhetens Teater. Lars Øynos benytter Grotowskis skuespillertrening for å videreføre Artauds ideer om et *følelsenes muskulatur*, i hans visjon om et metafysisk teater. Et teaterspråk som kan gi publikum innsikt og gjenkjennelse via det kroppslige og sanselige uttrykk.

Et kroppsorientert teater skapte en fysisk gjenkjennelse hos meg, noe som kan avdekkes av de psykosomatiske terapier. Shustermans Somaestetikk viser blant annet til *bioenergetikken*, som et middel til psykisk selvinnsikt og utvikling, via en motorisk og psykisk bearbeiding.

Shustermans Somaestetikk vektlegger bevisstheten om kroppens funksjon og utvikling som en forutsetning for forbedring av sansene. Arbeidet bak Grusomhetens Teater konsentrerer seg om å utvikle den unike kontakt med publikum via sanseapparatet og kroppens uttrykk. De ønsker å utvikle et kroppslig uttrykk via et anatomisk teaterspråk, som en forutsetning for *gjenkjennelse* hos publikum.

I samsvar med målet for den somaestetiske filosofi, med kunsten å leve, prøver Grusomhetens Teater å gi publikum innsikt om livets ontologi via skuespillerens kroppslige erfaring. En filosofi som passer inn i Shustermans forslag til en somaestetisk tankegang, der mennesket får tilgang til det virkelige livet via en kroppslig og sansemessig forståelse.

Shusterman foreslår også å utvikle viten og selverkjennelse via både praktisk fysisk trening og analytisk arbeid og forskning kan vise gjenkjennelsen av det estetiske uttrykket i kroppen. En universell kroppslig og estetisk erfaring som kan knyttes til Shustermans pragmatiske filosofi og forslag til en ny subbdisiplin somaestetikken.

Shustermans begrep om *somaestetisk efficacy* kan også kobles til Richard Schechners begrep om hva som er virksomt i et kroppslig perspektiv; "the ability to act as the will to act-depends on somatic efficacy".¹⁴⁶ Den estetiske viljen til somatisk forfining og forbedring vil en kjenne igjen når Grusomhetens Teater gjennom sine øvelser og fysiske prosesser vil undersøke sine kroppslige erfaringer, slik at skuespillerne blir bevisst uvaner og kan forbedre og gjøre skuespillet mer virkningsfullt - *efficacious*.

¹⁴⁶ Se Shusterman. 2000, 269.

Shustermans filosofi om *somaestetikken* kan også bringe det kroppsorienterte teater inn i en akademisk sammenheng, noe som kan gi et fruktbart bidrag til en utvidelse av den filosofiske estetikken.

19.0 Konklusjon

Interessen for å undersøke hva som skaper en *ekte kontakt* med *Grusomheten Teater*, oppstod i februar 2005, da jeg var tilskuer til deres oppsetning av teaterstykket *Blodsprut*. I løpet av forestillingen ble jeg rørt til tårer og fikk gåsehud og jeg satt igjen med en fysisk forståelse av å hatt en direkte kontakt med skuespillerne, og det oppstod en umiddelbar forståelse og følelsesmessig gjenkjennelse hos meg av noe opprinnelig og primitivt i mennesket, noe som kunne kalles *ekte* og *autentisk*. Etter forestillingen satt jeg igjen med en kroppslig og sansemessig gjenkjennelse av hva ekte kjærlighet kan bety, når du totalt overgir kroppen til et annet menneske. Stykket ga meg en erkjennelse av noe grunnleggende i livet, en vakker, men samtidig konfronterende opplevelse

Grusomhetens Teater ble startet av regissør og skuespilleren Lars Øyno, som startet sin første forestilling i samarbeid med Trøndelag teater i 1989 og ble etablert som egen teatergruppe i 1992. I 2002 etablerte teateret egen scene på Kulturhuset Hausmania i Oslo, og har siden starten kontinuerlig produsert en rekke forestillinger. Grusomhetens Teater definerer sin virksomhet i Antonin Artauds visjon om et åndelig og metafysisk teater, og ønsker med sitt kroppslig baserte uttrykk og gå bakenfor det tekstbaserte teateret og nå fram til sanseopplevelsen hos publikum.

For å finne ut av spørsmålet om hvordan denne umiddelbare kontakten oppstod, ga Lars Øyno kunstnerisk leder av Grusomhetens Teater, meg tillatelse til å overvære prøvene og arbeidet mot ensembles neste forestilling: *Den Stygge Andungen*. Jeg fikk også intervju med Lars Øyno to ganger i forkant av prøvene, jeg fikk utdelt manus og Øyno satt meg inn i noen av de uttrykkene Grusomhetens Teater benyttet, jeg fikk også intervjuet Øyno med videokamera to ganger i etterkant av forestillingene med *Den Stygge Andungen*.

I teateranalysen valgte jeg å definere *den ekte kontakten* som;

en umiddelbar fysisk overførbar gjenkjennelse mellom skuespiller og tilskuer. Og jeg har tatt utgangspunkt i *den ekte kontakten*, som en kroppslig følelse som skaper reaksjoner hos tilskueren, en reaksjon som kan gi en *universell* forståelse av hva som representerer noe som

er *opprinnelig og virkelig* i livet.

I den teoretiske teater analysen har jeg tatt utgangspunkt i den amerikanske teatermannen Richard Schechner og hans analysemetoder av *Performances*.

For å undersøke hvordan skuespilleren systematisk kan utvikle en direkte og *ekte kontakt* mellom seg og publikum, har jeg benyttet den polske teatermannen Jerzy Grotowskis søken og teatertrening for å oppnå *det sanne og ekte skuespill*.

For praktisk å forstå Øynos og Grusomhetens Teaters arbeider har jeg observert prøveprosessen, samt flere forestillinger av *Den Stygge Andungen* med Grusomhetens Teater for å finne hvordan de utvikler denne *umiddelbare kontakten* som jeg fikk oppleve i teaterstykket *Blodsprut*.

Jeg har også benyttet videokamera, samt meg selv som en observerende tilskuer, for å kunne vise eksempler på prøveprosess og forestilling. Jeg har også intervjuet regissøren Lars Øyno som driver Grusomhetens Teater, for å kunne få et grep om hvilke metoder han bruker og hva ensemblen Grusomhetens Teater representerer som en unik norsk friteater gruppe basert med sin egen scene på kulturhuset Hausmania i Oslo.

Undersøkelsen, opptaksprosess og intervjuer har strukket seg over ett år fra desember 2005 til siste forestillingen i desember 2006.

Forestillingen med *Den Stygge Andungen* fortsatte og fikk suksess også etter at undersøkelsene var over, og forestillingen fikk gode kritikker av flere norske anmeldere, som la vekt på denne fysiske direkte og *ekte kontakten*, de fikk med skuepillet. Kritikker som medførte at forestillingen ble satt opp flere steder i Norge og Europa.

Som utgangspunkt for observasjon av arbeidet i Grusomhetens Teater og for nærmere å kunne analysere begrepet om *en ekte kontakt*, via en teaterforestilling, eller på amerikansk:

Performance, har jeg benytte teaterteoriene til Richard Schechner og hans analysemetoder av begrepet *Performance*. Schechners definisjon av hva som er performance og performativitet og Schechners analyse av ritualer og *transetilstander*, for å undersøke hva som kan skape *en ekte kontakt* mellom publikum og teatergruppen Grusomhetens Teater. Schechners tolkning av hva som er *performance*, *performativitet* og *Efficacy*, er alle en del av en rituell form i teateraspektet.. En performance består alltid av; "restored performance" eller en gjenskapt handling, som utgjør en dobbelt bevissthet "double consciousness", når en bevisst utfører en sosial rolle eller handling. Hva som kan gi en gjenkjennbar og universell følelsesmessig reaksjon fra scenen definerer Schechner som *deep acting*.

Jeg har også benyttet Schechners analyse av hva som skjer i en *rituell transeforestilling* hvor

skuespilleren opptrer i en ubevisst tilstand utenfor seg selv, slik at det oppstår en umiddelbar fellesskapsfølelse mellom skuespillere og publikum.

Og begrepet om *den ekte kontakten*, kan en her overføre til å være i kontakt med følelsen av dette personlige fellesskap hvor skuespiller går inn på kanten av seg selv i en dypere form av skuespill *Trance acting*, og dermed kan formidle en direkte opplevelse og kontakt med publikum.

Schechners teori om den rituelle prosessen danner et utgangspunkt for å undersøke Lars Øynos arbeidsprosess med skuespillere i Grusomhetens Teater. Dette for å kunne studere hva i arbeidsprosessen som kan føre fram til *et ekte uttrykk* i den ferdige forestillingen.

Rammen for undersøkelsen bygger på Schechner forståelse av å ta med hele *den rituelle performance prosessen*, som inkluderer alt; fra trening, workshop til prøver, oppvarming, forestilling, nedkjøling og ettervirkning. Jeg har tatt utgangspunkt i Schechners definisjon av den *teatrale performance*, hvor jeg har dokumentert øvelser og prøveprosessen fram til forestilling og dokumentert flere forestillinger, slik at jeg kunne observere hele den rituelle prosessen, og gjennom dette finne fram til hvordan *den ekte kontakten* med skuespiller og publikum oppstod.

I undersøkelsen har jeg derfor tatt med hele prosessen fra å intervju Øyno før forestilling, og å observere alt fra Lars Øynos arbeids metoder i prøveprosessen, skuespillernes prosesser, utvikling av forestillingen og scener under prøvene, inkludert forskjellige opptak av forestillinger med Den stygge Andungen og ettervirkninger av forestillingen. Det å ha fulgt Øynos ideer og arbeid med Grusomhetens Teater over en lengre periode, har gitt meg et utvidet innblikk i hvordan Øyno har utviklet en egen treningsmetode og teaterspråk , og dermed en forståelse av hvordan den *en ekte kontakten* med Grusomhetens Teater kan oppstå..

Richard Schechners begrep om *Performance* som ritual og *Efficacy* begrepet er utløsende faktorer som ligger bak prøveprosessen og forestillingen Den Stygge Andungen.

Jeg har valgt å observere hvordan Schechners begrep om *efficacy*, - det som innebærer en grunnleggende og dypt alvorlig tilstand mellom tilskuer og skuespilleren, der skuespillet formidler et dypt alvorlig innhold kontra en overfladisk underholdning, og hvor han påpeker at når denne kontakten er tilstede vil det rene og virksomme oppstå, noe som ikke er tilstede i den vanlig underholdningsbaserte forestilling. Når en ser på *efficacy* som Schechner definerer på den ene siden av en akse, når forestillingen når inn på et dypere plan, og hvor publikum

tror på sin egen opplevelse, kontra på den andre delen der forestillingen kunne ha vært en ren overfladisk underholdning.

Når Richard Schechner definerer hva som er basis for *deep acting*, eller den dype kontakten fra skuespilleren forutsetter han at performativiteten representeres utad ved å vise et språk av gjenkjennbare tegn, som tilskueren oppfatter og han forutsetter de estetiske genre som dans, teater og musikk at signalene til publikum blir intensjonelle. Den dype kontakten kan mekanisk innlæres slik at signalene blir universelle uavhengige av den kultur de representerer og de gir ikke bare en emosjonell kontakt, men påvirker menneskets autonome nervesystem. Om kontakten også skal oppstå som noe umiddelbart og direkte har Schechner satt opp det som er mest virksomt som representerer det helhetlige skuespill, noe han mener skjer i den *ritualbaserte* forestilling, der skuespilleren går utenfor seg selv og er i en *transelignende* tilstand. Rammen for å undersøke hvordan *den ekte kontakten* oppstår har tatt basis i hva Schechner definisjon av det mest helhetlige og virksomme skuespill, dvs når skuespillet blir *efficacious*.

Og i er denne undersøkelsen er det mulig å beskrive forestillingen med Den Stygge Andungen, som *efficacious*, utifra de umiddelbare reaksjoner jeg kunne observere, noe som ga en dypere forståelse, og som ga en gjenklang både hos publikum og kritikere.

Grusomhetens Teater er inspirert av Antonin Artaud, og Øyno legger vekt på å skape et anatomisk teater og som Artaud ønsker han også å gjenfinne den iboende livskraft som fins i naturen og som det vestlige mennesket synes å ha glemt. Lars Øyno tar som Artaud utgangspunkt i at teateret begynner med kroppen og pusten. Øyno arbeider med et teaterspråk som hovedsakelig baserer seg på det fysiske og kroppslige uttrykk der skuespillet skal bryte med det forutsigbare. Øyno arbeider med overskridelsen hos skuespilleren, og som hos Artaud vil jeg påstå at han har utviklet et fysisk uttrykk som benytter dans, mimikk og bevegelser og Øyno har fått til et teaterspråk som går bak språket slik at det når direkte ut til sansene.

Øyno fortalte at han i sitt arbeid bruker alle virkemidler, også fra det tradisjonelle teateret. I Den Stygge Andungen har han også tatt bruk dukkespill, selv om han ikke kunne dukkespill, og han prøver å skape øvelser og teorier som baserer seg på Artaud og Grotowskis arbeid. Teateret fortalte Øyno i intervjuene at er; en syntese et uttrykk, fysisk og gestisk og han henter også inspirasjon fra østerlandsk teater, noe som gir et ekstra språk av tegn, og for Øyno er

teateret et vitenskapelig korstog, og han henviser til Artauds utsagn; ”teateret er vitenskap og poesi”.

Lars Øynos skuespillerarbeid fordrer også en kroppsbeherskelse, som ved hjelp av symboler, stemmebruk og sitt fysiske uttrykk, når fram til sanseopplevelsen hos publikum. Under oppsetningen av *Den Stygge Andungen* vil jeg påstå at Øynos teatermetode står i sammenheng med Artauds ide om å gjenskape det opprinnelige ritualbaserte teater, hvor teateret baserer seg på et fysiske organisk språk som gir *en universell følelsesmessig kontakt med scenen*.

Når en ser på sammenhengen mellom Grotowskis trening og prøveprosessen hos Grusomhetens Teater, finner en mange likheter med Øynos arbeidsprosess. I Øynos skuespillertrening kan en gjenfinne. Grotowski søken etter å finne det opprinnelige og spirituelle i teateret, det han mente teaterets essens skulle være, nemlig kun forholdet mellom tilskuer og aktør, der teateret var strippet for alt det unødvendige, og skuespilleren skulle avkle seg selv.

Øyno, utdypet også i intervjuene at hans teatertrening bestod av det å arbeide daglig og tøyte grensene for kroppen slik at det oppstår en erkjennelse, og man kan komme inn til en sårbarhet. Øyno mener at Grotowskis teknikk gir virkemidler til forståelsen av rytmen og musikken i scenekunsten, slik som når skuespilleren blir *hellig* og oppnår kontakt meg seg selv og i en større sammenheng. Lars Øynos visjon om et teater som skal vise de deler av livet som er skjult for oss henger også sammen med hva Grotowskis ville fram med sitt fattige teater.

Teatertreningen til Øyno bygger også på Grotowskis teknikk; *om motsetningenes spill*, der en bygger opp noe, for å bryte det ned, for dermed å bryte med det forutsigbare og gå bak masken og avkle seg selv for å vise det *sanne skuespill*.

I Grusomhetens Teaters oppsetning av *Den Stygge Andungen*, kan en også gjenfinne Grotowskis syn på *den sanne skuespiller*, hvor en kunne se utviklingen av skuespillerne under prøveprosessen som helhjertet jobber med seg selv. I likhet med Grotowskis tankegang kan en jevnføre dette til; den endeløse prosessen hvor skuespilleren overskrider seg selv og er i stand til å utføre skuespillet som i en transelignende tilstand.

Ved å bruke begrepet den *hellige* eller *den sanne* skuespiller og Grotowskis sannhetssøken

etter den direkte og spirituelle kontakt mellom skuespiller og tilskuer, kan jevnføres med begrepet om å finne *et ekte uttrykk* i teateret.

Schechner viser også til Jerzy Grotowski, når det gjelder å gjenskape den rituelle forestilling, og beskriver Grotowskis laboratoriums eksperimenter som en kobling mellom ritual og teater. Han påpeker at Grotowski også tar utgangspunkt i det ritualbaserte når han skal få fram det opprinnelige og grunnleggende i teateret "Grotowski investigated the links between ancient and modern rituals and the interior life of what he called "the doer", the performer".¹⁴⁷ I denne sammenhengen kan en finne at Øyno gjør bruk av denne fysiske metoden og prosessen som Grotowski krever av skuespilleren og som Schechner setter som en forutsetning for at forestillingen skal være virksom eller *efficacious*. Både Øynos teatertrening og Grotowskis metode for å skape et rituelt skuespill, benytter *Trance acting* som et middel til å utføre det *sanne og ekte skuespill*. Når skuespilleren går i en form for *transe*, vil det kunne gjøre at skuespilleren, slipper sin egen motstand og dermed kan gi en direkte formidling og kontakt med noe opprinnelig og grunnliggende i mennesket.

En kan si at Øyno har utviklet sin teatertrening og metoder basert på Grotowskis fysiske *laboratoriums øvelser* og ideen bak *det fattige teateret*, samt Grotowskis *Hellige skuespiller*.

Shustermans forslag til den nye disiplinen *Somaesthetics* og begrepet om en ny kroppsfilosofi kan sees i sammenheng med den polske teatermannen Jerzy Grotowskis teatermanifest om *det fattige teater*, et teater uten ekstra sceniske effekter, og en teatertrening sentrert rundt skuespillerens kropp og stemme.¹⁴⁸

Teaterregissøren Lars Øynos arbeid og trening med Grusomhetens Teater, har tatt i bruk Grotowskis kroppslige uttrykk basert på den fysiske nærheten mellom skuespiller og publikum¹⁴⁹. Sett i sammenheng med en av samtidens norske teatergrupper, kan en tilnærming via Shustermans somaestetikk, gi en fruktbar utvidelse av teaterestetikken inn i den filosofiske estetikken.

I samsvar med målet for den somaestetiske filosofi, med kunsten å leve, prøver Grusomhetens

¹⁴⁷ Schechner, Richard. *Performance studies*. 2002, s 76

¹⁴⁸ Se Grotowski, Jerzy: *Towards a poor theatre*. Odin Teatrets Forlag, 1968. Begrepet om det fattige teater er oversatt fra Grotowskis betegnelse "Towards a poor Theatre".

¹⁴⁹ Ferskaug, Hildur: Samtale med Lars Øyno, Oslo 2005, 03.12. Fra samtale med Lars Øyno om teknikker i "Grusomhetens teater".

Teater å gi publikum innsikt om livets ontologi via skuespillerens kroppslige erfaring. En filosofi som passer inn i Shustermans forslag til en somaestetisk tankegang, der mennesket får tilgang til det virkelige livet via en kroppslig og sansemessig forståelse.

Shusterman filosofi baserer seg også på å utvikle viten og selverkjennelse via både praktisk og fysisk trening slik at en via analytisk arbeid og forskning kan vise gjenkjennelsen av det estetiske uttrykket i kroppen.

Shustermans begrep om *somaestetisk efficacy* kan også kobles til Richard Schechners begrep om hva som er virksomt i et kroppslig perspektiv; "the ability to act as the will to act-depends on somatic efficacy".¹⁵⁰ Den estetiske viljen til somatisk forfining og forbedring vil en kjenne igjen når Grusomhetens Teater gjennom sine øvelser og fysiske prosesser vil undersøke sine kroppslige erfaringer, slik at skuespillerne blir bevisst uvaner og kan forbedre og gjøre skuespillet mer virkningsfullt - *efficacious*.

Når det gjelder min egen opplevelse av forestillinger med Grusomhetens Teater, som en kroppslig erfaring, ønsker jeg å se hvordan Shustermans *somaestetiske* filosofi kan gi en sansemotorisk forståelse og analyse av et kroppsorientert teater. Og *somaestetikken* fordrer også en kroppslig bevisstgjøring og trening som skal føre til oppløsning av motstand og utvikle den sansemessige forståelse. En forståelse som er grunnleggende for skuespilleren for å oppnå kontakt med både egen kropp og kunne formidle de fysiske erkjennelser til publikum. Shustermans bidrag med *somaestetikken* kan derfor benyttes som en filosofisk forståelse av Grotowskis arbeid og Øynos skuespillertrening.

Når en trekker inn Shustermans filosofisk del av den sansemessige opplevelsen, kan en videre utvikle et begrep om *en ekte opplevelse*, når en får en direkte kontakt med det kroppslige som gir en bevisst forståelse av hva som skjer på scenen.

Ved å observere prøveprosessen med kamera, inkludert den ferdige forestillingen, har jeg via opptakene kunnet vise eksempler og undersøke hva i arbeidssprosessen som også kan vise hvordan Grusomhetens Teaters arbeid kan knyttes til begrepet om *den ekte kontakten fra en scene*.

Gjennom analysen av prosessen bak forestillingen fant jeg en sammenheng mellom Øynos

150 Se Shusterman. 2000, 269.

utvalgte øvelser og trening, hvor han har utviklet en bevisst teknikk for å komme inn til det Schechner kaller *deep acting* hos skuespilleren. I likhet med Grotowskis metode *via negativa*, utviklet skuespillerne sin egen rytme og form for uttrykk, de gjennomgikk en kollektiv undersøkende prosess som ga en kontakt med hverandre og med sin egen kropp på scenen. Fra teaterets oppstart har Øyno også utviklet en metode og satt sine arbeidsmetoder sammen til et system, et system en kan betegne som *Grusomhetens Teaters spesielle teaterspråk*. Et språk som baserer seg på en kroppsbasert spillemetode, hvor Øyno bygger opp spillet gjennom å skape motsetninger og ritualbaserte bevegelser, og lager en kollektiv prosess hvor skuespilleren går inn i en selv utvikling.

Grotowskis tankegang om *den Hellige Skuespiller* kom også til syne under prøveprosessen der Øyno krevde full konsentrasjon og forståelse for skuespillerens prosess og arbeid, noe han så som en betingelse for å kunne spille ensembles oppsetninger.

Via den sansemessige og kroppsbaserte kollektive utviklingen hos skuespillerne, kom det som kan kalles *en ekte kontakt* etter hvert til syne. Skuespillerne formidlet følelser ved hjelp av med små enkle og presise bevegelser og skift i stemmeleie, innpasset en musikalsk komposisjon, var noe som ga en direkte fysisk kontakt med meg som observatør og etter hvert også hos publikum.

Opplevelsen av å observere forestillingen med *Den Stygge Andungen* fire ganger, ga meg en bekreftelse på hvordan *den ekte kontakten* kunne oppstå.

I *Andegårdsscenen* der den svarte anden blir hundset og lattergjort av de gule endene opplevde jeg som en direkte tilstedeværelsen fra skuespillerne innenfor andedrakten, noe som ga *en umiddelbar forståelse* av det å være offer og utskudd i samfunnet. Og Schechners definisjon av *deep acting* vil jeg påstå var tilstede; når skuespilleren utfører bevisst og kontrollert tegn og gjengir fysiske uttrykk som kan leses og forstås av tilskueren via et universelt emosjonsspråk

I *Røde Kors* scenen opplevde jeg at skuespillet store deler av tiden foregikk som i en *transe*. Og her kan en si at Schechners begrep om *Trance performances*; når skuespilleren som går utover sitt personlige selv og inn i transen det oppstod en kontakt som Schechner kaller et *dypere psykofysiske* skuespill, når det oppstår et felleskap mellom skuespillere og publikum, og hvor skuespilleren er helt på kanten av seg selv, eller hva som kan kalles selvkontroll. Den transaeaktige og rituelle opptreden som preget flere av scenene i forestillingen kan en også knytte til Grotowskis målsetting om *en ekte og sann* skuespillerkunst; når den *hellige*

skuespiller gir opp sin personlighet og i en tilstand av *transe* gestalter en rolle på scenen.

Og i denne transebesatte forestillingen ble jeg som tilskuer ganske hensatt til hva som skjedde på scenen, jeg kunne identifisere meg og få kontakt med skuespillet, samtidig som jeg etterpå kunne reflektere, noe som ga meg en utvidet forståelse av alle de lagene som teaterfortellingen på scenen formidlet. Det som Schechner definerer som *liminale endringserfaringer* inntraff, når jeg fikk en sterk følelsesmessig reaksjon, dvs. scener som ble sittende i kroppen lenge etterpå og ga en midlertidig endringsopplevelse. Lars Øynos skuespillertrening kan en si hadde fått til denne ekstra formidlingen av *ekte kontakt* når skuespillerne kunne gå inn i en form for *transe*, og dermed formidle noen grunnleggende og universelle følelser på en fysisk direkte måte.

I forestillingen med Den Stygge Andungen vil jeg også påstå at Schechners definisjon av det som er virksomt *Efficacious* i en *rituell* forestilling skjedde, der tilskueren tror på og blir påvirket av det som vises og en forandring eller transformering skjer.

Denne trollbindingen av publikum mener jeg oppstod under Øynos regi og spesielle teaterspråk, et språk der skuespillerne beveger seg transeaktig og beveger seg i et rituelt mønster. En prosess som Lars Øyno bevisst har utviklet som en kollektiv arbeidsmetode med skuespillere, for å oppnå den fysiske kontakten og konfrontasjon med publikum. Jeg vil påstå at å oppleve at Øynos metode flere ganger førte til en *liminal endringserfaring* hos både skuespilleren og publikum og dermed ga denne ***ekte opplevelsen og følelsen av en felles samhörighet mellom skuespiller og publikum.***

Via å undersøke hele prosessen, rundt forestillingen Den Stygge Andungen, der Øyno med sitt teaterspråk har laget en bevisst teknikk for å nå inn til det Schechner kaller *deep acting* og et *efficacious rituelt skuespill*, vil jeg påstå å ha funnet og opplevd fysisk ***den umiddelbare og ekte kontakten*** med Grusomhetens Teater.

Litteratur, DVD:

- Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*. Overs. Kjell Helgheim, Oslo, Solum Forlag 2000.
- Ferskaug, Hildur: Samtale med Lars Øyno, Oslo 2005, 03.12.
- Ferskaug, Hildur: Videointervjuer med Lars Øyno, Oslo november 2006.
- Ferskaug, Hildur: Videoopptak, utdrag fra prøveprosessen til Grusomhetens teater med forestillingen: Den Stygge Andungen, samlet på DVD, 20.8-13.11. 2006.
- Ferskaug, Hildur: Videoopptak forestillingen Den Stygge Andungen med Grusomhetens Teater, utdrag samlet på DVD, november/desember - 2006.
- Grotowski, Jerzy: *Towards a poor theatre*. Odin Teatrets Forlag, 1968.
- Grotowski, Jerzy: *Ikke skuespilleren men menneskesønnen*. Nordisk teatertidsskrift nr. 18-1972, om teatrets teori og teknikk. Odinteaterets forlag 1972.
- Løwen, Alexander: *Bioenergetics*. Coward, McCann&Geoghehan, Inc.1975.
- Richards Thomas. *At work with Grotowski On physical avtions*.Routledge NY. 1995.
- Rabinger, Michael. *Directing the Documentary*. 1987.
- Richards Thomas. *At work with Grotowski On physical avtions*.Routledge NY. 1995.
- Schechner, Richard. *Performance studies*. 2002. Routledge London.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2003. Routledge, New York.
- Shusterman, Richard. Pragmatist Aesthtics, "*Living Beauty, Rethinking Art*", 2000.
- Shusterman, Richard. Pragmatist Aesthtics, "*Living Beauty, Rethinking Art*", 1992.
- Snævarr Stefán i samtale med Richard Shusterman; *Livskunst, levende kunst*, Samtiden nr. 3 2001.
- Øyno, Lars: Forelesning. UiO 2005, 25.02.

Vedlegg:

- DVD: Ferskaug, Hildur. Redigert opptak fra prøver til Den Stygge Andungen. Grusomhetens Teater 20.08-13.11. 2006. Copyright: Hildur Ferskaug 2009.
- DVD: Ferskaug, Hildur. Redigert opptak fra forestillinger med Den Stygge Andungen. Grusomhetens Teater. november 2006. Copyright: Hildur Ferskaug 2009.

Sammendrag:

Denne oppgaven har undersøkt hvordan arbeidsprosessen og skuespillet til den norske teatergruppen Grusomhetens Teater, kan oppleves og føles som *en ekte kontakt*, mellom skuespillere og publikum. Undersøkelsen er basert på prøveprosessen og forestillingen; *Den Stygge Andungen*, oppført på teaterets egen scene på kulturhuset Hausmania i Oslo, høsten 2006.

Analysen av hva som gir *en ekte kontakt* mellom skuespillere og publikum, baserer seg på en kroppslig følelse av noe som gir *en umiddelbar fysisk overførbar gjenkjennelse mellom skuespiller og tilskuer*.

I den teatervitenskaplige delen, har jeg benyttet Performanceteoriene til Richard Schechner og teaterteoriene og teatermetodene til den polske teatermannen Jerzy Grotowski for å analysere hvordan *den ekte kontakten* oppstod mellom skuespillerne og publikum.

Jeg har tatt utgangspunkt i Schechners definisjon av det som er virksomt - *Efficacious* i en *rituell* forestilling; der tilskueren tror på og blir påvirket av det som vises, og en forandring eller transformering skjer. Og jeg har benyttet Grotowskis målsetting om den sannhetssøkende og *hellige skuespiller*, for å finne hvordan denne fysiske og følelsesmessige kontakten kan oppstå mellom skuespiller og publikum.

I den filosofiske delen av analysen, har jeg benyttet meg av den amerikanske filosofen Richard Shustermans; *Somaestetikk*, for å finne hvordan en kroppssorientert filosofi kan beskrive den fysiske kontakten jeg fikk med skuespillerne i Grusomhetens Teater.

I den teatermetodiske diskusjonen av Grusomhetens Teater, har jeg anvendt meg selv som observatør og dokumentert prøveprosessen med videokamera, samt tatt opp flere forestillinger på video av *Den Stygge Andungen* med Grusomhetens Teater, for å finne hvordan de utvikler denne *og den ekte kontakten* med publikum. Jeg har også intervjuet regissøren Lars Øyno, kunstnerisk leder av Grusomhetens Teater, for å få en forståelse av det spesielle fysiske teaterspråket han har utviklet.

I den vitenskapelig og filosofisk analyse, har jeg benyttet Shustermans bidrag med *Somaestetikken*, som en filosofisk og sansemessig forståelse av Grotowskis arbeid og Lars Øynos skuespillertrening.

Via å undersøke hele prosessen, rundt forestillingen *Den Stygge Andungen*, der Lars Øyno med sitt teaterspråk har utviklet en bevisst teknikk for å nå inn til det Schechner kaller *deep acting* og et *efficacious rituell skuespill*, vil jeg påstå å ha funnet og opplevd den ***umiddelbare og ekte kontakten*** med skuespillet til Grusomhetens Teater.